Básica Universitária

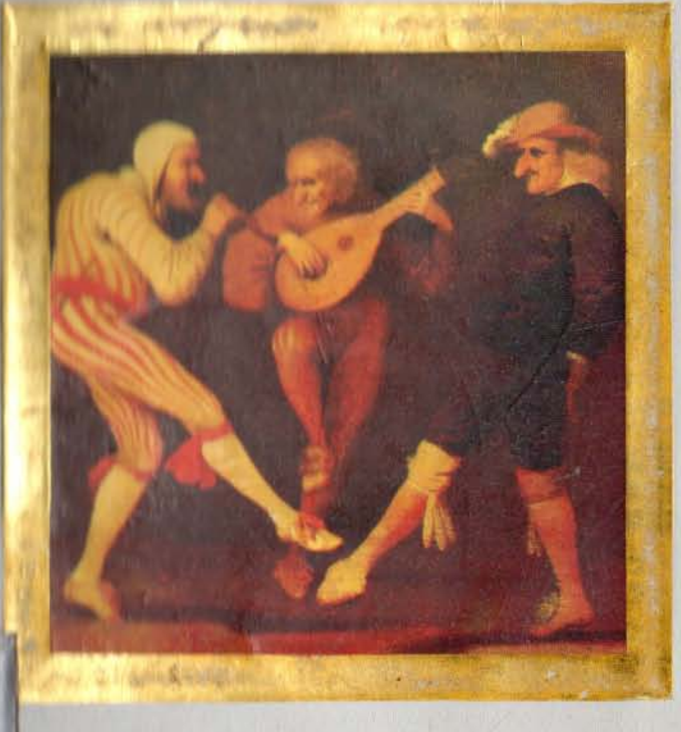
História e formação do ator é um livro que conta e tematiza a história do teatro, destacando o estudo do ator, sua evolução, teoria e prática. Os fundamentos essenciais à habilitação profissional do ator são analisados tendo em vista a sua preparação, tanto informal quanto, especialmente, a obtida em grandes centros formadores nacionais e estrangeiros.

Este é um livro básico porque apresenta:

- uma visão histórica do ator universal e do ator brasileiro;
- uma introdução geral às grandes teorias da interpretação dramática;
- um levantamento de propostas nacionais e internacionais de formação do intérprete cênico;
- sugestões curriculares para a formação do ator de teatro, cinema e televisão;
- instruções para o estudo e a pesquisa da interpretação teatral.

ISBN 85 08 03355 9

HISTÓRIA E FORMAÇÃO DO ATOR



NIO CARVALHO

editora ática

DIREÇÃO
Benjamin Abdala Junior
Samira Youssef Campedelli
PREPARAÇÃO DE TEXTO
Sueli Campopiano
Sônia Scoss Nicolai
COORDENAÇÃO GRÁFICA
René Etiene Ardanuy
ARTE-FINAL
Fernando T. Zaha
CAPA
Ary Normanha

ISBN 85 08 03355 9

1989

Todos os direitos reservados
Editora Ática S.A. — Rua Barão de Iguape, 110
Tel.: (PABX) 278-9322 — Caixa Postal 8656
End. Telegráfico "Bomlivro" — São Paulo

À MEMÓRIA DE

RUGGERO JACOBBI
de quem ouvi as primeiras aulas de teatro
SADI CABRAL
de quem ouvia um teatro brasileiro
EUGÊNIO KUSNET
que descobriu em mim o professor de teatro
ANTONIETA BORJA
minha primeira e inesquecível platéia
e
LEOCÁDIO JOSÉ CORREIA
que me indicou um caminho

Meus agradecimentos pelo apoio e amizade a
ABELINO N. VIEIRA
CLÓVIS GARCIA
JOSÉ EDUARDO VENDRAMINI
JULIETA C. VIEIRA
MAURY RODRIGUES DA CRUZ

SUMÁRIO

1. Introdução **7**

2. Das origens ao século XVII: o ator preparado informalmente **11**

As origens do ator **11**
O ator oriental **15**
O ator grego **19**
O ator romano **22**
O ator medieval **27**
O ator renascentista **36**

3. Do século XVIII ao teatro contemporâneo: a formação do ator **60**

As teorias do ator **60**
As reformulações do ator **63**
O *paradoxo* de Diderot **65**
O *academismo* no ator **69**
As lições de João Caetano **73**
O ator do fim do século XIX **75**
O discurso de Strindberg **77**
A composição do ator **79**
O distanciamento do ator **84**
O desvendamento do ator **89**
O ator nas últimas décadas **91**

4. Uma história do ator brasileiro **105**

Origens do teatro brasileiro **105**
As escassas manifestações **108**
As *Casas da Ópera* **110**
Um teatro quase nacional **112**
Quase o ator brasileiro **115**
Afinal, um ator brasileiro **117**
Um teatro menos imitativo **120**
A consolidação do teatro brasileiro **122**
O teatro como atividade permanente **126**
O contemporâneo renovador **130**

5. A formação do ator em outros países: os núcleos de formação **138**

A formação do ator nos Estados Unidos **139**
A formação do ator na França **144**
A formação do ator na Polônia **149**
A formação do ator na Inglaterra **150**
A formação do ator nas Alemanhas **153**
A formação do ator na Bélgica **155**
A formação do ator na Espanha **157**
A formação do ator na Itália **158**
A formação do ator na Suécia **159**
A formação do ator no Canadá **161**
A formação do ator em Portugal **163**

6. A formação do ator no Brasil: em busca da formação do ator **169**

Das origens religiosas a João Caetano **169**
A primeira escola de teatro no Brasil **173**
A escola do SNT **176**
A legislação do ensino de teatro **177**
As escolas de teatro paulistas **179**
Outros cursos brasileiros **184**

7. Análise e conclusões **197**

8. Cronologia de fatos importantes **207**

9. Bibliografia comentada **213**

10. Bibliografia geral **221**

1 INTRODUÇÃO

"Tanto quanto um camelo pode passar pelo buraco de uma agulha, esta riqueza perpassará tudo o que da vida dissermos quando, num livro, nós desejarmos mostrá-la aos outros."

P. Klossowski, Le soufleur.

Entre os profissionais de teatro, o ator é o que expõe sua personalidade, seu próprio corpo, é o que é visto e, por isso mesmo, corre o risco de desgaste do seu delicado instrumental — é um dos poucos artistas que têm seu veículo de expressão inseparável de si próprio —, instrumental este que envolve corpo, voz, dotes psicológicos e mentalidade.

Para falar a respeito de sua história e formação vai interessar mais olhar a evolução histórica da formação do ator, espontânea ou não, com vistas a colher os fundamentos mínimos à sua habilitação profissional, à sua suficiente atuação. Devemos, assim, conhecer experiências consumadas para entender melhor seu desenvolvimento profissional. Interessaria descobrir o ator de cada um e não impor um padrão de ator. O processo, conseqüentemente, deve variar em função das necessidades e carências do aluno ator, voltado para a sua autonomia e crescimento. Uma proposta curricular para a formação do intérprete cênico deve prover experiências pessoalmente satisfatórias para cada aluno individualmente, sem, no entanto, deixar de considerar o grupo e os conhecimentos básicos desenvolvidos em todo o universo cultural e humano, oportunos ao teatro.

De maneira geral, encontramos grande dificuldade em localizar uma história do ator: sua atividade sempre aparece diluída nas histórias do teatro, já que a ênfase está no texto dramático (um material mais permanente para pesquisa e análise) e nos grandes eventos teatrais ou que envolvem o teatro. Acrescente-se a isso a relativamente pouca preocupação com o trabalho do ator, seu significado histórico, estético e social, que se verifica tanto no nível internacional quanto no nacional. Os trabalhos de maior extensão compreendem um ou outro período histórico; no máximo um século. Coube-nos, assim, a atividade de recolher esparsos documentos ou referências, inúmeros depoimentos, várias biografias e os reconhecidos tratados sobre o trabalho cênico do intérprete teatral.

Além de sua evolução histórica, tornou-se necessário considerar a formação propriamente dita do ator, tanto nos grandes centros internacionais quanto nos nacionais, bem como a formação que se verifica numa escola e a que se realiza num agrupamento teatral. A formação em escola geralmente apresenta uma programação previamente estabelecida, enquanto as agremiações livres desenvolvem uma busca em aberto e assentada na própria experimentação.

Popular na sua origem, como a *commedia dell'arte* italiana, cortesão como o teatro tailandês, vinculado ao ritual como na África, religioso como os autos medievais europeus, ou confessadamente divino como o indiano, o teatro sempre foi a expressão objetivada de uma cultura, alimentando-se de mitos, lendas e costumes populares, de estilos históricos de vida e assimilando todas as formas de expressão e comunicação humanas. A atividade cênica teatral abrange um imenso panorama de formas, que vai do eletrizante espetáculo do teatro *kabuki* japonês, passando pela ópera, pelo musical norte-americano, pelo teatro da catequese, pelos cenários despidos de acessórios do teatro *nô*, até o *teatro pobre* de Grotowski, não sem antes incluir o cinema e a televisão. Ele pode ser apresentado em qualquer espaço, tanto numa casa especialmente construída quanto nas ruas e praças. Pode ser um teatro que obedeça a rígidas convenções, ou improvisado, como o das experiências vanguardistas. Pode recriar grandes momentos partindo de mitos, da religião, da história, ou ser uma forma de ação direta de grupos marginais.

Na Grécia antiga o ator era "uma voz e uma presença" — como disse alguém —, em Roma tornou-se um corpo discursivo, enquanto no teatro da Idade Média foram os eclesiásticos e homens do povo hábeis na dicção. Na Renascença o ator pretendeu tornar-se natural e dedicou-se a imitar de forma prodigiosa o que observava ao seu redor. No século XVIII exigiu-se-lhe um compromisso com a razão, e a partir daí as teorias se sucederam: Gordon Craig (1872-1966) pretendeu prescindir do ator, tornando-o uma "supermarionete", enquanto Constantin Stanislavski (1863-1938) concluiu que o ator seria o único senhor da cena.

Cumpre, portanto, conhecermos o que é ator, o comediante, e todos os problemas que o envolvem para depois concluirmos sobre o melhor caminho a cumprir na formação dessa instituição central do teatro.

2

DAS ORIGENS AO SÉCULO XVII: O ATOR PREPARADO INFORMALMENTE

> *"Como a tragédia, a comédia liberta-nos (e essa libertação, como vimos, é própria da arte dramática), mas a tragédia liberta-nos de uma dúvida, a comédia, de uma timidez; a tragédia revela-nos quem somos, a comédia, o que podemos fazer."*
>
> *P.-A. Touchard,* Dioniso.

CONTEÚDO DO CAPÍTULO

- Onde, quando e de que forma podemos surpreender uma primeira atividade cênica própria do ator?
- Quais as características devidas ao ator oriental e que técnicas de atuação cênica ainda têm significado para o ator contemporâneo?
- Como poderíamos fundamentar o caráter discursivo e histórico do ator ocidental?

As origens do ator

Para melhor entendermos o objeto central de nosso estudo, busquemos algumas definições sobre o ator. A conceituação mais simplificada diz-nos que o ator é o "indivíduo que representa um papel em peça de teatro, de cinema, de televisão, radioteatro ou espetáculo", e esta definição pode ser encontrada em qualquer dicionário enciclopédico. Tal conceito, certamente incompleto, nos diz muito pouco. Entretanto algumas vezes esta definição vem acompanhada do sentido figurado que se dá ao vocábulo *ator*: "indivíduo que finge o que não sente". Tal oração parece dizer muito mais já que conota alguma polêmica muito pertinente ao problema da atividade do ator.

De todas as palavras sinônimas de ator — comediante, cômico, histrião, farsante etc. —, nenhuma é tão exata, e antiga, como *hypokritês*, do grego: hipócrita, isto é, o respondedor, o ator, o que representava todos os papéis requeridos pelo coro, o simulador, o que finge. E que outra coisa é o ator senão um ser destinado à simulação, a fingir tanto a dor quanto a alegria? Simular é sua missão primordial desde suas mais remotas manifestações. A perfeição da simulação e do fingimento está na razão direta da sensibilidade e inteligência do intérprete. Eis aqui a essência do ator, instituição central da complexa arte dramática.

A partir de agora estaremos considerando o ator sempre em seu sentido mais amplo e sem especialismo nenhum, quer seja de época, estilo ou sistema. Quando estivermos citando *ator*, estaremos referindo tanto o ator de teatro quanto o de cinema, de circo, de televisão, de radioteatro, etc., ou seja, aquele homem que é veículo de expressão de uma ação cênica para um determinado público.

A busca da origem da atividade do ator se confunde, certamente, com a própria origem do teatro. Quanto ao teatro ocidental, como inúmeros compêndios já cuidaram de localizar, vamos encontrar nos cerimoniais religiosos da Antiguidade os inícios de manifestações já bastante próximas daquilo que logo ganhou a denominação de teatro.

Para Aristóteles (384-322 a.C.), a tragédia tem origem nos primeiros e mais sérios momentos do cerimonial religioso das festas dionisíacas da antiga Grécia, enquanto a comédia adviria das festividades mais profanas e descontraídas, mais populares e críticas que se sucediam àqueles. Tanto num quanto noutro momento, há um ator-oficiante como instrumento, como veículo de valores encenados aos fiéis-espectadores. Assim, o teatro como instituição social e cultural isolada, com instrumentos e objetivos próprios, resulta deste binômio original: *ator* e *espectador*. Retirado qualquer um desses elementos, o teatro não se realiza. Por outro lado, basta um só ator e um só espectador para que aconteça o fenômeno teatral.

Entretanto, isolando o que nos interessa mais especialmente, o ator, torna-se oportuno buscar origens anteriores às da Antiguidade ática, origens remotas e perdidas na escuridão dos tempos mais primitivos, e arriscar a proposição de que a origem do ator confunde-se com a do próprio homem. Ou seja, o instinto de representação já aparece no indivíduo mais antigo ao desenvolver física e gestualmente alguma informação a outro homem primitivo: a descoberta do fogo, o exercício da caça, o gesto de beber água etc. Já neste breve *slide* encontramos a possibilidade do binômio fundamental do teatro, mas ainda não encontramos o teatro, uma vez que a interpretação, a encenação, a expressão artística, a estética não são ainda localizáveis. Contudo, já podemos isolar, embrionariamente, o instinto do jogo e do cênico, que são surpreendidos na própria origem da espécie humana.

> *"A forma e o conteúdo da expressão teatral estão condicionados pelas necessidades vitais e pelas crenças religiosas. Delas se derivam as forças elementares que convertem o homem em médium, capacitando-o a elevar-se acima de si mesmo e de seus companheiros de tribo.*
>
> *O homem personificou as forças naturais. Converteu em seres vivos o sol e a lua, o vento e o mar; em seres que disputam, lutam e batalham entre si, e que podem ser influenciados em proveito do homem mediante o sacrifício, a adoração, o cerimonial e a dança.*
>
> *As fontes pré-históricas, populares e folclóricas, assim como os dados da história das religiões oferecem um material abundantíssimo: danças cultuais e festejos dos mais diversos cunhos, que levam em si o gérmen do teatro como as festas de Dioniso na antiga Atenas"*[1].

O teatro, portanto, é tão antigo quanto a humanidade, não pertencendo a uma raça, época ou cultura; nos gestos mais remotos podemos perceber que são passados códigos essenciais ao desenvolvimento do homem, à reformulação do seu comportamento. Este dado nos parece de suma importância, uma vez que, se já no remoto da atividade representativa acrescentava-se valor ao comportamento do outro, mais tarde os cerimoniais religiosos vão lançar mão dessas simbologias para sedimentar um comportamento que extrapola os limites do humano para alcançar o metafísico.

A história da arte dramática centrada no espetáculo, e, portanto, no ator, é a história natural de todo o processo humano. Este caminho não é de desenvolvimento simples nem fácil, sofrendo, logicamente, espontâneas e naturais alterações. Ora cresce primorosamente, ora decai em crise e parece estancar, mais adiante avança significativos passos num arranque impetuoso, para mais uma vez retroceder... Assim, dialeticamente, vai correndo a história do ator. Como o processo formativo da história humana — reação e revolução —, altera-se e se aperfeiçoa em seu lento evoluir. Mas o ator em qualquer etapa segue sendo substancialmente o mesmo: o elemento preciso de um espetáculo que, sem ele, nunca teria acontecido.

O teatro como fenômeno social está sujeito às leis e dialética históricas; e, dentro dele, o ator, seu veículo mais importante, conforme também afirma Constantin Stanislavski, há de ter sua evolução histórica profundamente polêmica, guardando, contudo, alguns elementos próprios e fundamentais, que buscaremos isolar no decorrer deste trabalho para depois atingir conclusões finais.

No intuito de contar uma breve história do ator, de imediato constatamos que há pouco material sobre ele. Encontramos teorias esparsas, algumas poéticas, raras proposições estéticas e inúmeros depoimentos, biografias, estudos a propósito de algum trabalho, e outros discretos documentos, mas nada abrangente e estruturado.

---

[1] BERTHOLD, Margot. *Historia social del teatro.* Madrid, Guadarrama, 1974. v. 1, p. 9.

Para uns o teatro tem a idade do homem, para outros nasceu com a dança, para quase todos resulta dos cerimoniais religiosos. Impõe-se daí distinguir, então, o instinto teatral, que seria comum a todo homem, e o teatral propriamente dito, que encontraríamos no ator. O teórico russo Nikolai Evreinov (1879-1953) vai estudar o instinto teatral, cuja honra da descoberta ele reivindica:

> *"O homem possui um instinto de inesgotável vitalidade, sobre o qual nem os historiadores, nem os psicólogos, nem os estetas jamais disseram a menor palavra até agora. Estou me referindo ao instinto de transfiguração, ao instinto de opor às imagens recebidas de fora, as imagens arbitrárias criadas dentro; o instinto de transmudar as aparências oferecidas pela natureza em algo diferente. Em resumo: um instinto cuja essência se revela no que eu chamaria de* teatralidade"[2].

Por outro lado, já que o teatro é também oriundo da dança, envolve uma história contada por meio da imitação sem a influência musical mas com o uso do ritmo corporal. A Dança já está presente nos cerimoniais religiosos de perdidas origens, como os do Egito do Antigo Império. Então, já se encontram verdadeiras encenações isoladas numa espécie de proto-história do teatro, em que sacerdotes oficiantes ou feiticeiros, buscando reproduzir entidades recolhidas da natureza, do mundo animal ou dos fenômenos climáticos, comportavam-se como atores, bailarinos ou cantores. As manifestações religiosas do antigo Egito já conotavam a possibilidade de uma continuidade cênica, em que um ser desencarnado poderia readquirir vida através de um ser vivo.

Assim, as representações dos *mistérios*, como dramas litúrgicos, nas cerimônias funerárias do culto do deus Osíris prenunciavam os rituais dionisíacos, que seriam os precursores do teatro grego, conforme referimos acima. Nelas um *sacerdote-leitor* recitava o comentário exegético como um cronista, enquanto ao seu redor outros fiéis oficiantes desenvolviam adequadas evoluções cênicas. Tanto a anunciação das personagens quanto suas evoluções cênicas estariam previamente escritas para que os espectadores pudessem distinguir os locais designados na sucessão das cenas[3].

A apresentação contava com grande número de figurantes, chamados *servidores* deste ou daquele deus, além dos sacerdotes que faziam o papel dos deuses envolvidos no mito.

> *"Isto não queria dizer, contudo, que não houvesse atores profanos à maneira dos mimos ambulantes que vendiam seu trabalho ao templo ou a dignitários locais interessados em realizar dramatizações. Em 1922 descobriu-se em Edfu uma estela, dedicada a Hórus por um certo Emheb, servo de um ator ambulante, que se apresenta na inscrição como 'aquele que acompanhava seu senhor em suas excursões, sem esquecer quando recitava... Dava a réplica a meu senhor em todas as falas: se fosse um deus, eu era um soberano, e, quando ele dava a morte, eu dava a vida' (Étienne Drioton.* Le théâtre égyptien, loc. cit., *p. 363 et seqs.). É lícito deduzir daqui que os atores profissionais deviam gozar de grande prestígio no Egito faraônico"*[4].

De modo geral, os sacerdotes oficiantes dos cerimoniais primitivos se apresentavam maquiados e vestidos com ricas indumentárias. Esse ator primitivo tem função religiosa e apresenta-se como que possuído pela entidade da qual é instrumento, conforme ainda hoje podemos encontrar nas diferentes manifestações do afro-catolicismo brasileiro: umbanda, quimbanda e candomblé. Esse ator-dançarino mascarado como um mago xamanista, por intermédio de quem os deuses se comunicavam, era alguem que instrumentalizava comportamentos incomuns, acima do humano. O ator primitivo era veículo e instrumento de mensagens metafísicas aos fiéis e atentos espectadores.

Algumas tribos primitivas chegarão a uma espécie de profissionalização desse *ator*, que, aos grupos, percorrerá as aldeias, as ilhas, os povoados, como entre os povos nativos da Polinésia e da Nova Pomerânia.

Estudando as origens do ator, Édouard Shuré, citado por Hermilo Borba Filho, propõe que "o homem ainda não podia exprimir com palavras o que sentia de mais profundo e que as sensações nele produzidas pelo espetáculo da natureza eram traduzidas pela dança"[5] — forma de linguagem por meio da qual os fenômenos eram imitados e celebrados fisicamente. Este ato é comum a todos os homens — embora em variados graus —, desde que existe o homem.

O ator oriental

O ator oriental ainda hoje é religioso. Na Índia, surge da união da dança e do canto provenientes das festividades religiosas. Segundo o sábio Bharata-Muni — a quem teriam sido reveladas as regras da arte dramática citadas no quinto Veda —, a origem do drama remonta ao deus Brahma, criador do mundo, quando idealizou uma arte ao mesmo tempo audível e visível para a compreensão de qualquer homem.

---

[2] EVREINOV, Nicolas. *El teatro en la vida.* Buenos Aires, Leviatán, [1956]. p. 35.

[3] PAPIRO dramático do Ramesseum. Trad., comentário e intr. de Emanuel O. Araújo. São Paulo, ECA/USP, 1974. p. 10.

[4] Id., ibid., p. 14.

[5] SHURÉ, Édouard. *Historia del drama musical.* Buenos Aires, Schapire, 1945, apud Borba Filho, Hermilo. *História do teatro.* Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, [1950]. p. 11-2.

As diferentes culturas e civilizações que compõem o extenso continente asiático contrapõem-se com a visão homogênea que nós, ocidentais, temos do Oriente. Ainda assim podemos localizar características comuns ou próximas que alimentariam uma visão de cultura oriental. Dois aspectos comuns seriam a forma relativamente constante de atuação do ator oriental (que recorre raramente à improvisação) e a fantasia cênica de antecipada precisão aos espectadores, que reconhecem nela símbolos tradicionais.

Para muitos estudiosos as formas do teatro oriental têm origem na Índia e se mantêm durante séculos nas formas teatrais do Japão, China e Coréia, bem como nas dos países do leste e do sul orientais (Birmânia, Tailândia, Laos, Camboja e Indonésia). Gregos da Antiguidade também acreditavam que o deus do teatro, Dioniso, tivesse sido trazido do Extremo Oriente.

O teatro na Índia encerra suas bases estéticas codificadas em *Os princípios da arte dramática*, o *Natia Sastra*, redigido em sânscrito pelo profeta e patriarca Bharata nos inícios da era cristã, e que, além de estabelecer as regras para a construção do espaço cênico, trata ainda dos sete anos de aprendizagem do ator em pormenores complicados. Menciona 24 variantes da posição dos dedos, 13 movimentos para a cabeça, 7 para as sobrancelhas, 6 para o nariz, 6 para as faces, 9 para o pescoço, 7 para o queixo, 5 para o peito e 36 para os olhos, as quais corresponderiam à regulamentação da linguagem. A arte do ator indiano, incluindo voz e comentário, exige dele a máxima concentração. Durante longo período ele permanece entregue à tarefa de criação da atmosfera do drama. A obra de Bharata destaca ainda que as representações devem ser completamente controladas e de execução nunca impulsiva ou original[6].

O ator hindu, por representar deuses e heróis, devia atingir a perfeição na arte através da autodisciplina. As peças apresentavam, geralmente, uma prece como prólogo, seguida de um diálogo entre o diretor e os atores com vistas a fazer o público ciente das circunstâncias que deram origem ao espetáculo. O ator não seguia necessariamente um texto, a música era composta no momento, e o músico, então, tinha a possibilidade de decisão sobre o andamento do espetáculo.

O teatro chinês não é nativo, tendo sido introduzido pelos mongóis, derivado da adição da dança com o canto. Nele a simplicidade da técnica de representação se aproxima bastante dos movimentos mimados e ritmados das marionetes.

A influência hindu no teatro da China — lá introduzida, possivelmente, dois séculos antes da era cristã — pode ser verificada na dura aprendizagem dos atores que demora também sete anos, tradicionalmente. Os professores ensinam, com rigor, gesticulação, movimento e expressão vocal. A poética chinesa, garantida até mesmo pelo código penal, impõe que toda obra teatral tenha finalidade moral, devendo os espetáculos mostrar uma pintura verdadeira ou suposta de homens justos e bons, de mulheres castas, de crianças afetuosas e obedientes para assim induzir os espectadores à prática da virtude. A técnica de interpretação do ator baseia-se na simplicidade criando uma resultante entre a concepção da realidade e a perspectiva cênica. Daí seu movimento se aproximar bastante do de uma marionete. A nudez do palco chinês obrigou o ator a criar, com sua palavra e gesto, um cenário inexistente. Um ilusionismo de convenções e signos supre a ausência de cenário: um abanico junto ao rosto representaria um passeio ao sol; um ator tateando pela cena significaria que o ambiente está às escuras; uma nevada seria representada por uma sombrinha com tiras de papel branco; dois ou três toques de corneta anunciariam o julgamento de alguém, e assim por diante[7]. O único apoio ao qual recorre o ator chinês é sua máscara e seu traje, que traduzem símbolos de tradição muito antiga.

Apresentados em casas de chás, os espetáculos ganham uma forma de relacionamento especial entre os atores e os assistentes. Estes podem abandonar as salas de espetáculos, retornando quando a cena apresentar maior interesse. Nos bastidores qualquer pessoa estranha está impedida de entrar, pois trata-se de um ambiente de preparo e concentração, protegido pela estátua do imperador Ming Huang. Com a proclamação da República, em 1911, as mulheres puderam usufruir da aprendizagem da Ópera de Pequim. Antes, os papéis femininos eram especialidade de certos atores. Entre outros, destacou-se Mei Lan Fang (1894-1961), que se tornou o especialista mais famoso em papéis de cortesã e donzela até quase os 70 anos. Além de dançarino, coreógrafo e ator, foi, em seus últimos anos de vida, diretor da nova Academia de Arte[8]. Antes considerados marginais, os atores chineses recentemente passaram a ser venerados por seus méritos.

A influência budista aparecerá em algumas máscaras do teatro japonês, que, no teatro *nô* dos séculos XIV e XV, vai enaltecer a ética samurai, enquanto a forma intermediária do teatro do *kyogen* vai alimentar o popular, ficando para o teatro *kabuki*, do século XVII, o esplendor da sociedade dos comerciantes. O *shimpa* de fins do século XIX apresenta em cena temas da atualidade, profundamente sentimentais, já sofrendo as influências do teatro ocidental. O século XX vai trazer o *shingeki* (novo teatro), onde a jovem intelectualidade japonesa se manifesta através de um teatro internacionalizado, em que até mesmo o *método* de Stanislavski e propostas mais contemporâneas são aplicados.

---

[6] BERTHOLD, M., op. cit., p. 47-8.

[7] NAUDIN, Ana Maria. *Cine y teatro*. Barcelona, Ramon Sopena, 1964. p. 545-6.

[8] MOUSSINAC, Léon. *História do teatro*; das origens aos nossos dias. Amadora/Portugal, Bertrand, s. d. p. 24.

Na época clássica, o teatro *nô* era quase sempre encenado por sacerdotes, aparecendo posteriormente o conceito isolado de ator. O treinamento desse ator está previsto no *Fúshi-Kaden*, a bíblia do *nô*, que propõe inúmeros princípios básicos e treinamentos desde a idade dos 7 anos até mais de 50; isto no primeiro livro. O sétimo livro cuida dos *complementos e teorias da expressão teatral*. O *nô*, desde suas origens, resiste à improvisação teatral, e suas primeiras manifestações são cantos e danças. Em seus primórdios, os atores desse teatro eram marionetes, daí posteriormente o estilo de sua mímica ser tão rigorosamente regulado quanto à coreografia, pois cada gesto ou movimento, extremamente estilizado, conserva um sentido próprio e exato. A beleza plástica dos conjuntos assim montados resulta de disciplina e técnica perfeitas[9].

Dentre os mais famosos atores, destaca-se Zeami Motokiyo (1363-1443) pela defesa da manutenção da tradição do teatro *nô*, além de seu talento invulgar.

Em 1910, fundou-se junto ao Teatro Imperial uma escola para a formação de atrizes, por força de uma ordem imperial, devido à má fama do teatro *kabuki* dos primeiros tempos, iniciado com mulheres, depois impedidas de entrar em cena.

A construção do primeiro teatro *kabuki* data de 1624. O teatro *kabuki* durante séculos teve um estilo eclético e ritualístico, que logo se tornaria burlesco e erótico. Nele se destacou o ator Sakata Tôjurô (1647-1709), famoso pela criação de delicados galãs que o fariam incomparável nas cenas de Kioto e Osaka. Para ele, o grande mestre do ator era a própria vida. É de sua autoria a famosa citação de que a arte do ator, assim como a sacola de um mendigo, tem que conter de tudo um pouco, desde coisas valiosas até coisas sem valor, e se, por acaso, alguma coisa não tiver serventia no presente, se guarda para usá-la no futuro.

A consciência de seus atores, a dedicação que manifestam pela arte teatral erigida durante vários séculos, a ponto de ser considerada como uma forma de *religião do povo*, asseguram ainda hoje ao teatro *kabuki* a qualidade de representar espírito nacional e de ser um veículo de orientação por parte do poder constituído.

Como um sacerdote, o ator oriental leva uma vida ascética, silenciosa e concentrada; em atividade é um homem possuído pelo que representa em cena. O teatro para ele não é um ofício, mas uma vida de renúncia; para este ator, a individualidade se perde, sua técnica tem que ser perfeita, e a personagem que encarna, assumir uma supra-individualidade. A simbologia da indumentária é de grande importância, e sua cor vai determinar até mesmo o conteúdo emocional da personagem; a pantomima é fundamental, e a concentração é aprimorada de tal forma que vai qualificar a tarefa particular de cada ator. Com o rosto anulado pela máscara, ele vai ter no corpo seu instrumento de expressão mais importante. Charles Dullin (1885-1949) sustenta que o ator japonês "parte do realismo mais minucioso e chega à síntese por uma necessidade de verdade"[10]. Há no ator oriental, portanto, uma total abdicação de si próprio. Não há distinção entre ator e público, pois a religiosidade os une. O ator oriental permaneceu mais preso à religiosidade do teatro e só recentemente alimentou novas formas.

O ator grego

O ator grego teve a mesma origem religiosa, contudo dela vai se desprender. Na Grécia, e no Ocidente em geral, o teatro torna-se atividade autônoma e começa a ter história, enquanto no Oriente ele se confunde com a história, resultando tradicional, não original, repetitivo e estático. No Ocidente a tradição vive em crise, cada época exige um estilo próprio. Na origem, a tragédia vai ficar um pouco presa ao culto religioso, enquanto afirmação da natureza, apesar de que, segundo Bertolt Brecht, o teatro ocidental, à exceção do medieval, só em suas origens teve alguma fundamentação religiosa.

Em 535 (ou 534) a.C. tomamos conhecimento do primeiro ator na evolução dos tempos: Téspis, de Icária, que durante as Olimpíadas apresentou sua primeira tragédia:

> *"[...] Um homem, um 'desconhecido', 'alguém', disse o Escoliasta, alguém que se deixa arrastar pelas forças sagradas de Melpomene, alguém que é capaz de representar cinco ou seis personagens ao mesmo tempo, alguém que escreve as obras e as interpreta com um magnífico 'sentido de imitação'. O nome deste propulsor: Téspis"*[11].

Acrescentando ao coro um prólogo e um discurso, ele foi o primeiro ator e o primeiro autor ocidental conhecido. Assim como escrevia e representava, também defendia seus direitos profissionais, pois criou a primeira altercação entre o teatro e o governo quando discutiu com Sólon (640-558 a.C.), arconte e legislador ateniense, a razão de seus ataques aos deuses do Olimpo. Representava vários papéis numa mesma apresentação e, mais tarde, acusado de *hipócrita* por Sólon, reconheceu:

> *"[...] Fui, em verdade, um grande ator, mas também um hipócrita. Meus deuses, meus mercadores e meus pobres não eram mais que pedaços de minha alma endurecida. Fez-me bastante bem essa limpeza"*[12].

---

[9] SUZUKI, Eico. *Nô — teatro clássico japonês*. São Paulo, Ed. do Escritor, [1977]. p. 148-82.

[10] *Recuerdo y notas de trabajo de un actor*. Buenos Aires, Hachette, [1954]. p. 48.

[11] BAYMA, Ernesto. *Consejos para un comediante*; ética y metamorfosis. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1958. p. 14-5.

[12] Id., ibid., p. 17.

Em suas origens, o ator grego da comédia — possivelmente posterior ao da tragédia — teria saído do povo, certamente alguém mais descontraído e brincalhão, portador da vivacidade e da folia que vai caracterizar o cômico em todos os tempos. Seus espectadores assumiam uma embriaguez coletiva, e o espetáculo aos poucos ia se tornando uma grande encenação de grande participação popular.

Os precursores do teatro ocidental se sucedem. Quérilo viveu o bastante para concorrer, quase centenário, com Sófocles (495-405 a.C.). Frínico teria se tornado tão ilustre quanto Ésquilo (525-436 a.C.) se sua obra escrita tivesse sobrevivido, conforme os inúmeros testemunhos de seu tempo. Inovador como Téspis, Frínico dividiu o coro em dois grupos e, com isso, provocou uma divisão de opinião entre os espectadores. A Téspis é atribuída a invenção da máscara, a Frínico, a introdução de personagens femininas em suas peças. Prátinas é o terceiro nome contemporâneo de Ésquilo e reprovava as interferências musicais em detrimento da palavra do poeta.

Ésquilo tornou-se conhecido como o segundo ator ocidental. Ele escreveu para mais de um ator representar, criando, assim, o ator específico: o que não escrevia a peça, só representava. Aquele primeiro ator introduzido por Téspis, o *protagonistés*, permitiu o diálogo entre o ator e o coro. O segundo ator, introduzido por Ésquilo, o *deuterogonistés*, propiciou a criação do conflito. O coro foi perdendo, assim, sua função principal no desenvolvimento da tragédia, crescendo, por outro lado, a importância dos atores.

Sófocles deu-nos o terceiro ator, o *tritagonistés*, o que não significava, como nos demais autores, que em suas peças encontrássemos duas ou três personagens, mas várias personagens para serem interpretadas por dois ou três atores no máximo. Embora contasse ainda com intérpretes menores para breves aparições como aias, mensageiros, soldados etc., sem participação nos diálogos. Ao introduzir outro ator, Sófocles reduziu mais ainda o papel do coro. E esta tendência vai aumentar com seus sucessores, a ponto de seus componentes reduzirem-se de cinqüenta para quinze elementos. Sófocles secularizou o espírito e o conteúdo da tragédia, assim como dissociou em suas específicas funções: o ator, como intérprete dos textos do poeta; o músico, com atividade própria e separada; e o coro, agora mais estruturado a ponto de ganhar um diretor próprio.

Com Ésquilo, e mesmo antes, tínhamos um diretor absoluto de suas obras, pois quando ele escreveu suas tragédias ainda não existiam atores adestrados. Sófocles já pôde concentrar-se mais na atividade dramatúrgica, desembaraçando-se de também ter que interpretar suas próprias personagens. Assim sendo, Sófocles sedimentou mais ainda a especialização do ator. Quando o poeta deixou a cena, o ator protagonista passou a ser designado pelo Estado, em 449 a.C. Contudo o primeiro continuou a atender as responsabilidades do moderno encenador.

Encontramos muito pouca documentação sobre a forma de representação do ator grego. Aristóteles teria falado a respeito, mas esses trechos foram perdidos. Entretanto, quanto à interpretação teatral, poderíamos dizer que a pantomima era importante, e o uso de máscaras enormes, de traços acentuados, de roupas gigantescas, sobrecarregadas de bordados, que caíam até os pés e de coturnos de solas muito altas impedia ao ator grego grandes deslocamentos, daí seu modo estático de representar, o que vai redundar em maior destaque e importância ao texto falado. A cor das vestes anunciava o sexo e o nível social da personagem. Para evitar a desproporção física que a indumentária poderia causar em relação aos grandes teatros gregos, aumentava-se o tamanho dos corpos acolchoando-os com falsos ventres, ombros etc., recobrindo tudo isso com um tecido de malha ajustado ao corpo, sobre o qual vestiam as túnicas e os mantos.

Resultante mais de tradicional herança do que propriamente de estudo a respeito, a arte do ator grego consistiria numa maneira tipicamente religiosa de representar. Entre outras coisas, a máscara e a pesada vestimenta impediriam qualquer elaboração mais individualizada: os gestos ficavam, assim, bastante ocultados[13].

Segundo uma citação tradicional do teatro, cujo autor desconhecemos, o ator grego "era uma voz e uma presença". De acordo com Aristóteles, o jovem ator assemelhava-se a um macaco pela excessiva movimentação:

> *"[...] teria pois o defeito que os antigos atores atribuem aos da sucessiva geração — defeito pelo qual Minisco apelidava Calípedes de* macaco, *devido à sua exagerada gesticulação; e o mesmo se dizia de Píndaro"*[14].

Os atores trágicos nunca tomavam parte na comédia, nem os cômicos na tragédia. Apenas os homens podiam subir aos palcos atenienses, e os atores trágicos eram considerados cidadãos muito requisitados e regiamente pagos. No século IV a.C., o teatro decaiu, enquanto o ator foi ganhando cada vez mais importância. A expressão corporal superou o jogo das palavras, e nasceram então as primeiras pequenas cenas improvisadas. Os *mimos* começaram a imitar os tipos cômicos da sociedade. As personagens conservavam vestígios do vestuário dos atores do século V a.C., como os estômagos acolchoados, os calções ajustados, a capa, agora mais curta, mas os traços faciais estavam mais suavizados, como o natural das pessoas comuns das ruas atenienses. Fazia-se qualquer coisa para converter um simples fato num acontecimento hilariante: abaixo das capas curtas ostentavam-se, de modo proeminente, grandes *phallus*, como emblema de fertilidade.

Ainda no século IV a.C., organizaram-se agremiações ou corporações de atores, denominadas Artesãos de Dioniso, que alcançaram muito poder e respeito, mais tarde perdidos quando passaram a aceitar, em suas hostes, músicos, coristas, ajudantes e comparsas, o que provocou paulatina desconsideração social, a ponto de Aristóteles chamá-los de "Parasitas de Dioniso"[15]. Outro depoimento aristotélico diz-nos que, à época, a intérprete despertava mais interesse que a obra poética. No ano de 449 a.C., foram instituídos os concursos para atores; o processo do individualismo começava a se estabelecer. Pólus foi o mais famoso, não só por suas qualidades de intérprete — segundo o filósofo Denis Diderot, ele teria interpretado uma cena de *Eletra* portando as cinzas do próprio filho —, mas também por ter sido o professor de dicção do grande orador grego Demóstenes (385-322 a.C.), que ganhou notoriedade por sua arte retórica. Pólus legou-nos uma espécie de catálogo de máscaras pormenorizadamente descritas da fase decadente da comédia grega, "onde estão fixados os tipos e os seus símbolos particulares, o que nos permite acompanhar a evolução da tragédia e da comédia desde a época pós-clássica do teatro grego"[16].

---

[13] GAEHDE, Cristian. *El teatro*. México, Nacional, 1947. p. 17-8.

[14] ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo, Abril Cultural, 1973. p. 470.

A profissão do ator sempre foi bem reputada na Grécia, sendo ele mantido pelo Estado desde os tempos de Sólon. Alguns atores chegaram a assumir funções diplomáticas, quando em viagem. O ator Aristodemo e o autor de comédias Anaxandides acompanharam a corte de Filipe da Macedônia, enquanto o ator Tesálio usufruiu as regalias do séquito de Alexandre Magno, que lhe confiou uma missão diplomática, pois, como ator, desfrutava do salvo-conduto de deslocar-se pelo território inimigo. De qualquer forma o ator trágico sempre foi considerado mais importante que o ator cômico.

O ator romano

Quanto à origem do ator romano, o historiador Tito Lívio (59 a.C.-17 d.C.), em suas pesquisas sobre a fundação de Roma, nos dá também razões de ordem religiosa, uma vez que, por motivo da disseminação de pragas, atribuídas à ira dos deuses, atores da região da Etrúria foram chamados, no ano de 364 a.C., para aplacá-las[17]. Entretanto os romanos sofreram a influência grega; mais exatamente, da fase de decadência do teatro grego, quando os textos helênicos tinham perdido profundidade e inspiração, e os atores haviam assumido a exploração de efeitos gratuitos e um profissionalismo interesseiro. Durante dois séculos, o teatro romano viveu em instalações provisórias e desmontáveis, especialmente na cidade de Roma, terminando por superar o teatro cômico grego quantitativamente e em matéria de organização.

---

[15] GAEHDE, C., op. cit., p. 21.

[16] MOUSSINAC, L., op. cit., p. 65.

[17] ARAÚJO, Nelson de. *História do teatro*. Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978. p. 86.

O romano da Antiguidade teve menor inclinação para a arte dramática, optando pelos jogos violentos, pelas competições, pelas corridas e pelo circo. Talvez as guerras constantes travadas para a extensão do vasto império tenham lhe dado certo desprezo pelos valores da cultura literária. Entretanto coube-lhe o especial papel de transmissor de culturas, à medida que ia dominando e assimilando a arte de outros povos. Sem a dimensão cerimoniosa do teatro grego, o teatro romano decaiu levando desses inícios a marca vigorosa do gosto pelo majestoso e pelo espetacular.

Antes do século II a.C., atores populares da cidade osca de Atela, na região da Campânia, de colonização grega, chegaram em grandes levas a Roma, pela via Ápia, portando divertidas máscaras e improvisando diálogos espontâneos e habilidosos, que caracterizavam tipos com padrões de comportamento conhecidos: *Pappus*, era um bonachão senil, vítima da mordacidade e da pilhéria; *Baccus*, um camponês grosseiro, sempre infeliz nas aventuras amorosas, além de idiota e guloso; *Maccus*, gordalhão vermelho e inchado, fanfarrão e imbecil, que se locupletava com suas torpezas; *Dossenus*, corcunda e astucioso, metido a filósofo, pretendendo tudo saber, exprimindo-se por sentenças sem sentido, que contrastavam com o analfabetismo dos campônios. Graças a essas máscaras, entre outras, os atores podiam se ocultar. Eram, de início, amadores sem nenhum intuito profissional. Improvisavam situações corriqueiras na comunidade a partir de um roteiro simples, o que não exigia nenhum esforço de memória ou recitação. Posteriormente a *atelana* contou com artistas profissionais e foi incluída em festividades estatais, sendo apresentada ao final delas, depois da representação das tragédias e do teatro sério, como o *drama satírico* na Grécia. Segundo observação do poeta satírico Juvenal (60-140 d.C.), tanto uma quanto outro visavam secar as lágrimas dos espectadores.

Durante o Império as atelanas sofreram a concorrência dos *mimos* e se interiorizaram pelas províncias de Roma. A diferença entre os atores da comédia atelana e os mimos romanos é que estes não usavam máscaras mas tão-somente o próprio corpo e sua capacidade de *mímesis*, de mutação, quase nunca empregando a linguagem labial, já que o caráter essencial da representação ficava com a ação mímica da expressão fisionômica, do gesto e da dança. A origem desse gênero de espetáculo, assim, estaria nas danças primitivas em honra aos deuses, as quais imitavam os animais, os atos e as paixões dos homens, os deuses da vegetação e da fecundidade, daí seu caráter às vezes obsceno. Numa fase mais avançada, estas danças passaram a contar com coros e seus coreutas.

Também aqui duas linhas distintas de manifestação se desdobraram, promovendo caracteres que reduzirão cada vez mais o sentido mímico, dando origem à tragédia e à comédia romanas. O mimo vai surgir quando o coro se desfizer e os dançarinos ganharem maior independência, como grupo ou isoladamente.

Conforme o testemunho dos poetas Ovídio (43 a.C.-18 d.C.) e Marcial (40-104 d.C.), o mimo, além de cômico, realista e grosseiro, explorava o gosto popular, parodiando os assuntos da dramaturgia e da mitologia greco-romana[18].

Um primeiro ator conhecido do mimo romano teria sido Pompílio, referido por volta de 212 a.C. Quatro décadas depois, os mimos passam a fazer parte das *floralias*, festivais em honra da deusa Flora, de caráter campestre e licencioso. Assumindo forma literária por volta de 50 d.C., o mimo consagrou Décimo Labério e Publílio Siro (ambos do século I a.C.), embora este ainda costumasse improvisar os seus mimos enquanto aquele os escrevia. Labério tornou-se famoso historicamente por sua irreverência até com o próprio César, que o castigou obrigando-o a interpretar suas personagens, o que era motivo de ofensa e vergonha a um distinguido escritor. Ao contrário do que aconteceu em Atenas, a profissão do ator romano não era considerada digna, sendo desempenhada por escravos, à exceção do chefe do elenco. Essa situação refletia a condição de escravos dos atores gregos que chegaram a Roma.

Vimos que no teatro grego o número de atores nunca foi além de três e os papéis femininos eram representados por intérpretes masculinos. No teatro romano, são inúmeros os textos que exigem cinco atores, muito embora um único ator interpretasse várias personagens. As primeiras peças foram representadas por atores gregos e/ou romanos, chamados *comoedi*, geralmente histriões recrutados nas camadas inferiores da sociedade. Ainda assim, pela quantidade de teatros construídos, o número de atores foi crescendo a ponto de se criarem escolas de atores dirigidas por retóricos, e até o tempo de Cícero (106-43 a.C.) o ator ainda merecia certa consideração. As ruínas dos teatros de Arles, Orange, Bordéus, Besançon, Roma, Pompéia e Herculano, algumas ainda existentes, dão idéia do grande número de espectadores que acorriam a estas construções para assistir a um verdadeiro "proletariado de atores"[19].

Os atores constituíam companhias sob a coordenação de um primeiro ator, todos propriedades de um amo ou senhor, que cobrava os soldos que eles ganhavam. As mulheres assumiram já desde o Império os papéis femininos, talvez por influência dos mimos, que sempre foram representados por elencos mistos. A remuneração que os atores recebiam variava segundo o critério dos organizadores e dependia sempre de seus méritos. Uma gratificação extraordinária poderia ser oferecida, caso o trabalho fosse realmente exuberante, além de prêmios, disputados em concursos. Em muitos casos, após uma série de bons serviços, o ator recebia a cobiçada alforria, que lhe dava a possibilidade da profissionalização como professor, como diretor de espetáculos ou, pelo menos, como ator. Contudo, ao lado das recompensas, muitas vezes havia punições, que iam de multas a castigos corporais, passando pela prisão, quando os atores representavam mal ou eram vaiados pelo público (risco que corriam tanto os libertos quanto os escravos).

Outro fator que contribuiu para rebaixar a condição do ator foi o fato de as agremiações de atores gregos, à época da dominação romana, terem admitido em seu meio outras classes de artistas. Assim também os romanos nivelariam atores, gladiadores, atletas, acrobatas e bufões de baixa categoria; também os mimos eram aceitos em suas associações.

Apesar de tudo isso, os atores romanos conquistaram pouco a pouco uma situação social mais considerada, que lhes brindou muitas vezes com a convivência governamental, tanto da República quanto do Império. Havia entre os atores alguns favoritos, em torno dos quais o povo chegava a formar verdadeiras torcidas entusiasmadas: Ceteris, por exemplo, usufruiu, além da popularidade, luxuosos privilégios públicos por ter sido amante de Marco Antônio (83-30 a.C.); Dionísia granjeou uma renda anual fora do comum, por seu exuberante talento; Pílades, oriundo da Cilícia, na Ásia Menor, e grego de nascimento, especializado na pantomima de tragédias, escapou do desterro imposto por Augusto (63 a.C.-14 d.C.) graças à pressão popular que obrigou o imperador a levantar a sentença; Batilo, grego nascido na Alexandria, converteu-se em ídolo das damas romanas por sua graça feminil ao representar *Leda com o cisne*; Glaffo foi citado por Ovídio como famoso pelas cenas de luxúria, a ponto de adotar uma espécie de "cinturão da castidade masculina" para se defender do assédio das espectadoras.

Mas, o teatro em Roma foi, aos poucos, tornando-se espetáculo deprimente, atingindo um nível de degradação tal que a sociedade sentia náuseas ante as execráveis encenações[20]. Páris, o velho, e Páris, o jovem, pai e filho, foram vítimas, em seus tempos, do favoritismo e do assassínio promovido pelos imperadores Nero (54-68 d.C.) e Domiciano (81-96 d.C.); Mnester, outro escandaloso favorito de Messalina (22-48 d.C.), viu certa vez seus espectadores serem açoitados por ordem do imperador Calígula (12 a.C.- 41 d.C.) em virtude de terem interrompido uma pantomima sua; Favor, denominado arquimímico, representou uma paródia nos funerais do imperador Vespasiano (9-79 d.C.); no século I a.C., Roscius, recrutado dentre escravos, alcançou tal importância social que foi venerado em seu tempo e teve seu nome reconhecido posteriormente como um mestre em sua arte; Teodora, a mima mais famosa da antiguidade bizantina, nascida em Constantinopla, no início do século VI d.C., filha de um guardião do Hipódromo, tornou-se atriz, cortesã e amante do imperador Justiniano I (482-565 d.C.), com quem se casou antes de subir ao trono. Terminou seus dias de escândalos em 548 d.C. e passaria à história como a imperatriz do último reduto ocidental do teatro até a invasão dos bárbaros.

---

[18] COSTA, Aida. *Temas clássicos*. São Paulo, Cultrix/Sec. de Ciência, Cult. e Tecnol. do Est. de S. Paulo, 1978. p. 24-5.

[19] GAEHDE, C., op. cit., p. 23.

[20] NAUDIN, A. M., op. cit., p. 325-6.

O grande educador Quintiliano (30-100 d.C.), na época do imperador Domiciano, tentou a reabilitação do pantomimo em seus livros, com discursos contundentes. Mas o cristianismo já se instituíra, e a Igreja cristã, indignada com a corrupção da cena, vai, através do teólogo romano Tertuliano (155-220 d.C.), "negar aos mimos e pantomimos qualquer pretensão à redenção cristã em sua obra *De spectaculis*", a não ser que abandonassem a profissão, segundo rezava o sínodo provincial de Illiberis, Granada, de 305 d.C. Por essa época, os mimos buscaram o aplauso parodiando os adeptos e os cerimoniais da nova fé. Ainda assim, no século IV, o católico Arius propôs um teatro cristão para combater o paganismo da cena romana, o que lhe valeu a excomunhão como castigo. No entanto alguns mimos confessaram a nova religião: em 275 d.C., Porfírio se converteu, em Cesaréia, na Capadócia; Gelasino, em 279 d.C., na cidade de Heliópolis, na Fenícia; um ano depois, Ardálio, no Oriente. O martírio do ator Genésio, em 303 d.C., em Roma, durante as cruéis perseguições aos cristãos promovidas pelo imperador Diocleciano (245-313 d.C.), promoveu a conversão do mimo a São Genésio, o santo protetor dos atores[21].

O edifício teatral romano tinha a orquestra menos espaçosa que a do teatro grego; por outro lado, a cena avançava bem mais. Suas construções eram imensas e com capacidade para acolher grandes multidões. Nesses ambientes, a voz era condição precípua para os atores, tanto na tragédia quanto na comédia. No ano 56 a.C., o palco romano introduziu, repentinamente, o pano de boca.

O trabalho de aprendizagem dos papéis, exigindo esforços pacientes e continuados, afugentou os jovens romanos mais afeitos à improvisação do que à interpretação de textos completos, que deveriam ser declamados de cor e segundo regras consagradas. Além disso, não lhes agradava a condição de escravo que o trabalho disciplinado do teatro exigia, com a posição de homens livres. Daí a preferência pela atelana, que se aproximava bastante dos divertimentos chamados *saturas*, tradicionalmente latinos, nascidos espontaneamente das festas regionais e que comportavam fantasias e máscaras alegres, permitindo aos intérpretes se ocultarem sob os disfarces. Como a *satura*, a atelana era improvisada a partir de um roteiro, não exigindo qualquer esforço de memória, nem de recitação.

O ator, nos últimos tempos romanos das invasões bárbaras, quando os teatros são fechados, vai manter-se ambulante com pantomimas e acrobacias. Assim, alcançaram aos poucos a degenerescência e a espetacularidade mais baixa. Eram recrutados entre pessoas desclassificadas, mercenárias, apelando aos mais grosseiros efeitos para atrair o aplauso de uma sociedade também decadente, de instintos soltos e sensualidade desorientada. Os atores haviam perdido a dignidade e o senso moral, deixando longe no tempo o épico primitivo das atelanas, o primor e o brilho das comédias de Plauto (254-184 a.C.) e de Terêncio (190-159 a.C.).

O ator medieval

Durante a Idade Média a opinião romana persistiu: não havia vida social para o ator. Ele sobrevivia sob várias formas, e parecendo reprisar as mesmas origens, como remanescente dos festivais pagãos ligados com o renascimento das atividades da terra ou com as colheitas, especialmente as vindimas, como se quisesse confirmar o patronato do deus pagão Dioniso sobre o teatro.

> *"A Igreja Católica, não achando prudente combater todas as modalidades de divertimento do povo, fechava os olhos àquelas que não se opunham ou não se chocavam abertamente com as normas e os seus preceitos"*[22].

Nas aldeias e cidades, pelas ruas, pelas praças e pelas casas, a herança dos atores romanos, ou seja, os mimos e os histriões, os *thymelici*, conforme os eclesiásticos os chamavam, apresentavam-se com números habilidosos. Segundo Ramón Menéndez Pidal (1869-1968), desconhecia-se até que ponto esses tipos representariam a continuidade das artes declamatórias e mímicas do teatro antigo.

Já vimos que, pelo ano 200 d.C., Tertuliano, entre outros doutores da Igreja, assinalou na sua obra *De spectaculis* que o cristão batizado renunciaria completamente aos *spectacula*, abjurando, assim, ao diabo e todas as suas obras, como as festas de Vênus e Baco. Asseverava mesmo que os cristãos não tinham direito às diversões que estes espetáculos promoviam em detrimento do espetáculo mais poeticamente nobre e de máximas mais sábias — porque buscavam a verdade — dos exercícios da Igreja. Conclamava, por fim, os cristãos a assistirem ao maior de todos os espetáculos: o do Juízo Final, afirmando que,

> *"Então terá chegado o momento de escutar aos atores trágicos, cujos lamentos serão mais estridentes devido à sua própria pena. Então os atores cômicos darão voltas e se contorcerão mais ágeis do que nunca devido ao aguilhão de fogo que não se extingue jamais"*[23].

---

[21] BERTHOLD, M., op. cit., p. 186.

[22] BELLEZA, Newton. *Teatro grego e suas conseqüências*. Rio de Janeiro, Pongetti, 1966. p. 88.

[23] Apud BRUGGER, Ilse T. M. de. *Breve historia del teatro inglés*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1959. p. 10.

Entretanto, na cultura bizantina, no reinado de Aleixo I Comneno (1048-1118), um estadista de seu governo chamado Zonaras defendia, no ano de 1100, a reabilitação dos atores que se apresentavam no palácio, sem suspeitar que o próprio imperador seria vítima das bufonarias apresentadas na corte de Konia. Esta convivência entre imperadores, cônsules e atores pode ser comprovada através de fragmentos de mármore que serviram como cobertura de mesas.

De qualquer forma, os primeiros concílios excomungaram os atores, suas mulheres e seus descendentes. Em 314 d.C., o Concílio de Arles fez desabar contra os jograis, os saltimbancos e os atores inúmeros anátemas e proscrições. Só posteriormente, quando do Concílio de Cartago, é que a Igreja católica começará a reconsiderar, com muita resistência, essa severidade.

Excomungado e vilipendiado pelas autoridades civis e eclesiásticas, o ator, com sua inesgotável arte de fabular, escondendo-se pelas praças e pelas cortes, pelos castelos e, inclusive, pelas igrejas, vai preservar sub-repticiamente a semente imorredoura do teatro. Eram comediantes vagabundos que se misturavam a bufões, jograis e menestréis — seus parentes artísticos. Estes são os únicos profissionais no teatro ocidental, já que não foram profissionais os que representaram os dramas litúrgicos que vamos encontrar pela Idade Média. É muito oportuno sublinhar que, com o fechamento do teatro no século VI, após as seqüentes invasões dos povos bárbaros godos, vândalos e hunos, seu renascimento, por volta do século X, aconteceu mais uma vez no seio das manifestações religiosas, agora da Igreja católica, confirmando a íntima relação entre teatro e religião.

Os mimos retomaram a sua vida primitiva e errante. Apesar dos decretos da Igreja cada vez mais violentos, não pararam de representar, especializando-se em peças anticlericais, muito embora um ator que vestisse um hábito de frade ou de freira sofresse castigos corporais e expulsão. As habilidades histriônicas dos palcos romanos dos textos de Plauto e Terêncio eram aproveitadas em novas objetivações, modificando-se esses textos antigos conforme as necessidades do momento. Um tipo especial de teatro, vindo da atelana primitiva, logo irá constituir a *commedia dell'arte*, a primeira grande escola de ator na evolução da história do teatro.

Não precisamos dos mimos para explicar a formação do ator dentro do culto da Igreja cristã, formação esta que começou a se manifestar logo depois que se tinha estabelecido o mundo medieval, ou o império de Deus — como foi chamado devido à sua idéia central. As velhas danças mímicas dos cultos dos demônios continuavam vivas, pois a Igreja também não conseguiu terminar com as superstições populares e, muito menos, com as antigas festas e os antigos costumes que acompanhavam os ciclos anuais, o ritmo da natureza. Pouco a pouco a Igreja transformou estas festas em festejos cristãos: os ovos da páscoa, os símbolos da fertilidade, a árvore de natal, o solstício

de verão a 24 de junho com a noite de São João etc. — costumes que há séculos eram muito mais vivos e importantes para a vida humana[24].

Daí a disposição natural para introduzir elementos mímicos no culto cristão da Igreja católica, já que o homem medieval, além da razão, poderia ser catequizado através dos sentidos para perceber e entender as verdades bíblicas. Alguns clérigos surgidos do povo, impressionados com certas partes da liturgia, sentiram-se naturalmente impelidos à expressão mímica, dramática — para eles mais forte do que as palavras. Assim, a Igreja do século X edificou um culto religioso mais intuitivo aos sentidos ao lançar mão de gestos e músicas mais populares e livres, mais artísticos e compreensíveis.

Durante a semana da páscoa, erigiu-se um túmulo sagrado no coro de alguma igreja do norte europeu do século IX. Diante desse túmulo se consumavam as seguintes cenas: a adoração da cruz na sexta-feira santa — a *Adoratio crucis*; no sábado realizava-se a *Depositio crucis*, ou seja, o sepultamento simbólico da cruz e a instituição da vigília; a solenidade da ressurreição, a *Elevatio crucis*, realizava-se na manhã do domingo de Páscoa e era celebrada silenciosamente sem a participação de profanos; e, finalmente, o quarto cerimonial era a *Visitatio crucis*, a visita das Marias ao túmulo no final da missa matutina. Dentre estas cerimônias, a *Visitatio* tornou-se o ponto de partida para o drama pascal: um monge vestido com uma dalmática branca, representando um anjo com palmas nas mãos, sentava-se ao lado do túmulo. Outros três sacerdotes, representando as Marias, vestidos com capas, capuzes e carregando turíbulos, caminhavam em direção ao sepulcro como se procurassem alguma coisa. A mortalha era levantada e verificava-se que a cruz não estava mais lá. Os turíbulos eram depostos e o lençol estendido para os clérigos como prova da ressurreição de Cristo. Com o canto do hino *Te Deum laudamus*, e sinos tocando terminava a solenidade. O texto latino *Regularis concordia*, datado dos anos 965-975, escrito pelo beneditino inglês Saint Ethelwold, atesta plenamente esse drama litúrgico ocidental tido por muitos estudiosos como o iniciador do teatro moderno[25]. Os sacerdotes teriam sido, assim, os primeiros atores do renascimento do teatro ocidental, na Idade Média.

A cerimônia religiosa de comemoração teve sempre algo de dramático, e dela puderam ser recolhidas pequenas cenas em que o caráter teatral aparecia mais claro, mostrando nunca faltar aos clérigos oficiantes a consciência de que representavam um papel, tanto no coro das *antífonas* quanto no diálogo com outro padre. Os três clérigos do culto pascal apresentavam o texto canônico do *Quem quaeritis*, que provinha do Evangelho de Lucas (XXIV, 5) e de João (XVIII, 4), textos que tornaram-se conhecidos como *tropos*, ou seja, acréscimos poéticos e musicais feitos para os ofícios religiosos. Entre os que se tornaram conhecidos, destacam-se os compostos pelo poeta, músico e pintor Tutillon, do célebre mosteiro de Saint-Gall, na Suíça, nos séculos IX e X. Os tropos eram diálogos curtos que se acrescentavam ao final do texto canônico, como as falas das Marias à pergunta do Anjo. Criou-se, assim, uma cena decididamente dramática, primeira do teatro medieval, conforme aparece escrita no mais antigo livro de tropos do mosteiro acima referido. O ciclo de natal também tinha um tropo, que começava com as mesmas palavras, mas dirigidas aos pastores.

---

[24] COHEN, Gustave. *Le théâtre en France au Moyen âge*. Paris, Presses Universitaires de France, 1948. p. 70-4.

[25] Id., ibid., p. 7-8.

Difundindo-se por outros mosteiros, essas representações tornaram-se cada vez mais numerosas a ponto de o espaço resultar insuficiente; e por isso elas foram, aos poucos, sendo transferidas para o exterior das igrejas. Ainda quase litúrgico, o drama era dirigido pelos padres da Igreja; entretanto o elenco de atores era recrutado entre homens do povo, estudantes, membros de agremiações profissionais, mimos ambulantes etc. Dessa forma, o elemento popular e burlesco se introduziu irresistivelmente: a corrida de São José e São Pedro para o túmulo já não era mais solene e respeitosa, mas divertida e atrapalhada, introduzindo-se na ação um charlatão vendedor de ungüentos que as santas mulheres desejavam aplicar no Cristo. No século XIV, além dos clérigos, encontramos como atores os *clerici vacantes* (irmãos leigos menores) assim como estudantes das universidades, que assumiam os papéis burlescos, especialmente os de diabos, criando um grande contraste com as entidades divinas, pelo seu espírito eminentemente cômico e obsceno. Os antigos atores dos mimos foram aqui aproveitados semiprofissionalmente para os papéis de taverneiros insolentes que aplicavam tapas no pobre São José, que buscava alimento para a sua família, ou de pastores que eram acordados subitamente e, ao correrem para o presépio, perdiam as calças...[26]. Era o repertório eterno da farsa, do palhaço, do *clown*.

A passagem do teatro de clérigos para teatro de leigos, ou seja, a criação dos teatros populares, nas diversas nações, não se deu ao mesmo tempo, nem uniformemente. O processo de transformação foi gradual, desde a introdução de falas vulgares entre as latinas, até a completa laicização. O acabamento cada vez mais realista, assim como a acentuação do elemento cômico, ao mesmo tempo que se distanciou mais e mais do culto religioso, refletiu o desenvolvimento da cultura burguesa nos séculos XIII e XIV, quando a burguesia passou a ser a camada social detentora da cultura. No drama pascal, agora, a personagem de Pôncio Pilatos entra como se fosse um príncipe medieval com um grande séquito de cavaleiros e pajens. Os temas tratados eram os assuntos das cidades, e a língua, a nacional. Não obstante, as representações clericais foram mantidas em várias regiões até o século XVI, não mais nas igrejas, mas em outros locais.

---

[26] GEISENHEYNER, Max. *História da cultura teatral.* Trad. de G. Hamrol. Lisboa, Aster, 1961. p. 70-5.

Em 1207, o papa Inocêncio III (1160-1216) proibiu qualquer manifestação que não se revestisse de caráter estritamente litúrgico no interior dos templos. No mesmo século, o rei espanhol Afonso X, o Sábio (1221-1283), em sua *Lei das Sete Partes*, ao mesmo tempo que impedia os clérigos de participarem em *jogos de escárnio*, de assistirem a eles ou mesmo autorizarem suas apresentações no interior das igrejas, liberava, por outro lado, a representação do nascimento do menino Jesus[27]. Em 1281, o arcebispo de Braga advertia o clero para que não tivesse contatos com "jograis, mimos e histriões", porque significava a introdução de elementos profanos nos cultos religiosos. No século XV, o arcebispo de Lisboa determinava que "não cantassem, nem dançassem, nem bailassem, nem *trebelhassem* nos mosteiros e igrejas cantos, danças e trebelhos desonestos". Por outro lado, as *Ordenações afonsinas*, de 1446, concediam aos judeus dançar, "guinolar e trebelhar" nas recepções reais[28]. Os concílios de 1227, de 1293 e de 1316 renovaram outras proibições, o que indicava o insuficiente atendimento a elas.

Apesar das admoestações, as licenciosidades desenvolveram-se e foram a tal ponto exageradas nas representações religiosas que, no século XIV, os bispos da Faculdade de Teologia de Paris advertiram os clérigos para que usassem máscaras durante os seus ofícios, pois chegavam a dançar no coro vestidos de mulher, de alcoviteiros ou menestréis, cantando canções indecentes, e ainda percorriam as cidades com esses *teatros* em carros, provocando o riso em representações condenáveis. As representações medievais começaram, assim, a perder seu caráter religioso[29].

A separação do teatro religioso do local da liturgia abriu possibilidades ilimitadas à imaginação e ao crescimento do teatro europeu. A conexão com as festas religiosas foi mantida, bem como a influência do clero, que geralmente tomava conta das encenações. O drama religioso, então, evoluiu vagarosamente onde a religião dominava, mas ganhou novas forças através da mística da fase gótica de salvação da alma.

> *"Parece que n'*O jogo de Adão, *piedosos aficcionados interpretavam a maior parte dos papéis. É a época em que os burgueses e estudantes começavam a agrupar-se em* confrarias *sob a égide do clero. Pode-se pensar que incorporavam trabalhadores, ao menos para as palhaçadas"*[30].

Como o homem é culpado pelo primeiro crime, como é salvo por Cristo, como Deus e o diabo lutam pela sua alma, eis os temas de todos esses dramas da paixão, que combinam o Velho e o Novo Testamento numa só ação, superando os antigos dramas da páscoa e do natal.

---

[27] REBELLO, Luiz Francisco. *O primitivo teatro português.* [Portugal], M.E.I.C., 1977. p. 21-2.

[28] Id., ibid., p. 33-4.

[29] BELLEZA, N., op. cit., p. 96-7.

[30] PIGNARRE, Robert. *Historia del teatro.* Trad. de F. Javier. Buenos Aires, Eudeba, 1962. p. 28.

No século XVI, os dramas da paixão alcançaram dimensões enormes, no espaço e no tempo, promovendo-se gastos imensos em trajes, cenários e participantes. Formavam-se irmandades para as representações desses dramas, também chamados *mistérios*, de *ministerium*, que significa "ofício" em latim[31].

Na França, muito cedo se formou um palco de estrados com diferentes localidades denominadas *lieux* ou *mansions*, decoradas para os episódios que os atores deveriam representar. Estas edificações, permanentes ou provisórias, teriam inspirado os *pageants* ingleses. Esse tipo de palco simultâneo era muito largo e pouco profundo.

> *"Os atores estavam agrupados sobre a área de representação das* mansions *(casas), isto é, das partes do cenário que simbolizavam um dos lugares onde se devia desenrolar a ação. Essas mansões eram normalmente em número de dez, chegando a atingir o número de vinte e duas no* Mistério da encarnação *em Ruão (1474) e o de setenta num mistério representado em Mons em 1501"*[32].

Na Inglaterra os mistérios eram artisticamente muito mais aperfeiçoados, mais acabados e harmoniosos, já que várias corporações se encarregavam definitivamente daquelas partes que tinham alguma ligação com o seu ofício. Com a separação completa entre teatro e igreja, apareceu a ambição de os espetáculos se sobrepujarem uns aos outros. Resultado dessa concorrência são os *pageant's wagons*, já referidos, carroças que paravam de lugar em lugar apresentando cada qual uma determinada cena; um ator, "chamado *expositor*, que devia acompanhar a cavalo as diferentes carroças, dava as explicações teológicas devidas"[33]. Assim, o espectador, sem mudar de lugar, assistia a todo o mistério.

Na Alemanha a ação se desenrolava num palco espacial, tridimensional e simultâneo onde os cenários se cruzavam de modo a fazer desaparecer uns aos outros e os atores se movimentavam de um lugar para outro. O espectador não tinha assim a visão uniformizada. Havia um espaço central circundado de construções chamadas *locas*, lugares de acabamentos diferentes.

A remuneração dos participantes variava com a extensão do papel. A interpretação das personagens não visava a ilusão. No palco alemão, os atores ficavam à margem e, quando eram chamados, avançavam alguns passos e recitavam os seus papéis, voltando depois aos lugares. Mais tarde, o teatro moderno vai usar conscientemente tais processos para evitar a ilusão. Na França, os textos dramáticos já indicavam a *direita* e a *esquerda* em suas rubricas para posicionar os atores, do ponto de vista do palco e não dos espectadores, isto é, *do ponto de vista de Deus*. Inicialmente, os papéis femininos eram representados por homens ou, às vezes, por meninos — e depois também por mulheres[34].

De um modo geral, podemos dizer que o ator não se identificava com a personagem que representava, uma vez que recorria a uma forma fixa e tradicional de gestos expressivos de cunho simbólico. Tendo em vista o caráter litúrgico, a voz era tecnicamente solene e nobre e sempre tratada com especial importância, promovendo forte contraste com os atores do teatro profano e popular. Quanto mais o assunto se ligava à Bíblia, tanto menor eram as possibilidades de livre criatividade. Aos atores cabia tão-somente ilustrar o texto bíblico, limitando-se aos gestos ali indicados. Considerando ainda que eram diletantes, raramente poderiam conseguir mais do que a repetição dos gestos aprendidos. Ainda assim

> *"tem-se notícia de uma jovem de Metz, de dezoito anos, que em 1468 representava Santa Catarina, recitando 2 300 versos com grande vivacidade e tom solene que comovia até às lágrimas a maior parte do público"*[35].

Certamente, nas cenas mais cômicas haveria maior liberdade de manifestação e um naturalismo mais ou menos espontâneo.

Na Itália, onde irmandades cuidavam das representações, ao tempo de Lorenzo de Medici, os mistérios eram magníficos e luxuosos. Num enorme palco, as cenas eram animadas no sentido de se alcançar uma imagem grandiosa da glória celeste. O rico talento mímico e criativo do povo italiano, com seu gosto pelo visual, alimentava o brilho dessas festas. Máquinas para diversos efeitos eram construídas, e a utilização de fogos de artifício era comum. Eram vésperas da Renascença, e os dramas não se chamavam mistérios, mas *sacre rappresentazioni*, cuidavam de episódios da vida de santos, de lendas, e eram representados por atores jovens[36].

De qualquer forma, em todos esses países, assim como no restante do Velho Mundo, os participantes atores tomavam a sério o seu trabalho, ensaiando os seus papéis durante horas pela manhã e à tarde, enquanto os carpinteiros cumpriam as suas tarefas. Às vezes, eram mais de trezentos, pois os autores gostavam de multiplicar as personagens, daí constituírem todos associações, como a Confraria da Paixão, em Paris, talvez o primeiro teatro europeu permanente, a que o rei Carlos VI concedeu grandes privilégios em 1402. Nessa armada de atores e figurantes encontravam-se tanto artesãos como magistrados; burgueses lado a lado com orgulhosos cavalheiros[37].

---

[31] LEVRAULT, Léon. *Le théâtre des origines à nos jours*. Paris, Mellotée, s. d. p. 14.

[32] MOUSSINAC, L., op. cit., p. 98.

[33] BRUGGER, I. T. M., op. cit., p. 19-20.

[34] COHEN, Gustave. *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen âge*. Paris, Librairie Honoré Champion, 1951. p. 36-8.

[35] GAEHDE, C., op. cit., p. 32.

[36] NICOLI, Allardyce. *Historia del teatro mundial*; desde Ésquilo a Anouilh. Trad. de J. M. Ruiz-Werner. Madrid, Aguillar, 1964. p. 119.

[37] LEVRAULT, L., op. cit., p. 16-7.

Quanto ao teatro profano medieval, sabemos que os jograis e os trovadores existiram durante toda a Idade Média e podemos avaliar a importância dessas classes de cantadores populares numa época que não conhecia nem jornais, nem correios regulares. Foram eles os divulgadores da literatura oral, falada e cantada.

Em 1262, Adam de la Halle, ou Adam le Bossu, escreveu uma pequena peça, *Jeu de la feuillée* (Jogo do carramanchão), que comprova a sátira dos trovadores da época e que, além de recitada, era representada por eles e por senhores e senhoras da sociedade, em Arras.

O teatro cômico burguês vem dos vários elementos profanos, cada vez mais acentuados, da fase realista do drama religioso, na qual os diversos papéis cômicos do drama da paixão adquiriam vida própria, libertando-se das restrições impostas pelo teatro religioso. O ator primitivo do mimo renascia nessas personagens, representando um teatro que nada respeitava e que não conhecia limites à sua realização. Foi o teatro profano, e não o religioso, que preparou os fundamentos do teatro moderno, que começa na Renascença.

Na França se desenvolveu o fenômeno estupendo e original da *farsa* (*farse*). Era um teatro eminentemente político, que tratava dos assuntos do dia-a-dia, apresentado nas festas populares, especialmente nas do carnaval. Posteriormente, passou a ser apresentado juntamente com os mistérios, e, mais tarde, durante todo o ano. Bastava um simples tablado em qualquer ambiente para que a farsa fosse representada, pois não requeria grande aparelhagem. Os processos penais instaurados contra algumas farsas permitiram conhecer suas colocações insolentes, bem como a situação dos atores, que sempre fugiam à condenação com uma argumentação cheia de equívocos e alegorias, além de desfrutarem da proteção de nobres senhores, que se rejubilavam quando as farsas atacavam seus adversários. Pouco a pouco, assim foi surgindo uma nova classe de atores profissionais. Formaram-se companhias teatrais ambulantes contratadas para as festas das cortes e dos grandes senhores. Seus atores, em geral, eram protegidos pelo rei e pela nobreza, e muitas vezes dotados de salvo-conduto; mas eram temidos nas pequenas cidades que não os conheciam. Na Inglaterra, dentre os primeiros nobres que praticaram esse mecenato, estava Ricardo III (1452-1485)[38]. A crítica da época, os impostos, os preços altos, a miséria pública, o clérigo, eram trazidos ao juízo das farsas; menos a vida particular e mais a vida social.

Outro gênero dramático, a *moralidade*, usava a *alegoria* para fins educativos. É difícil para nós imaginar a importância do pensamento alegórico para o espectador medieval, que não tinha ainda desenvolvido o pensamento abstrato em contraposição ao naturalista. Por outro lado, a faculdade de pensar através de imagens, e a necessidade de personificar os pensamentos e as imagens até fazê-los seres de carne e osso, vai justificar a predileção da literatura medieval pela alegoria.

---

[38] BRUGGER, I. T. M., op. cit., p. 25.

As mesmas companhias que representavam as farsas, como a Letrados da Basoche ou a Enfants sans Souci, que reuniam estudantes, vão também representar as moralidades, resultando daí uma certa contaminação de gêneros: a adaptação da alegoria à farsa ou a introdução do *bobo* na moralidade. Aqui também eram tratados os grandes problemas daquela atualidade, ou seja, um teatro popular de conteúdo mais sério. Nos Países Baixos, fundaram-se os *Rederijker*, clubes destinados à representação de moralidades, que criaram um tipo próprio de palco lembrando um arco de triunfo, já com características renascentistas. Enquanto os *Rederijkers* insistiam pedantemente no caráter didático das representações, as moralidades feitas na Inglaterra desenvolviam personagens cômicas, de um humorismo típico, incluindo *almas condenadas* vestidas tradicionalmente de camisa preta e com o rosto pintado de branco, que vão caracterizar o *clown* inglês até hoje. Esta moralidade, misturada à farsa popular, vai fundamentar o grandioso teatro inglês da época elizabetana[39].

Na Alemanha, mais exatamente em Nuremberg — rico e orgulhoso centro da Renascença alemã —, quase ao final da Idade Média, surgiu um teatro popular de maneira original, advindo da farsa de carnaval, que, por sua vez, vinha das antigas danças de carnaval. De conteúdo mímico-dramático, desenvolvia uma espécie de julgamento satírico e primitivo do tema ou da personagem central, e ainda era acentuado seu conteúdo erótico, como nas farsas européias de maneira geral. O cristianismo medieval transformou essa cultura profana, substituindo seus conteúdos por temas de morte e diabo. O cortejo existente nessas farsas teria sido assimilado dos *trionfi* italianos. A princípio improvisado, pouco a pouco desenvolveu-se o diálogo, a ponto de esse teatro deixar as ruas e se instalar numa sala ou num simples estrado. A indumentária era primitiva: o bobo vestia uma touca com grandes orelhas, um roupão multicolorido e calças de diferentes cores. As personagens eram apresentadas por um mestre-de-cerimônias, ocasião em que cada um falava de si próprio. Nessas *Fastnachtsspiele* a mímica importava mais do que as palavras e, pela brutalidade, aqui também os papéis femininos eram representados por homens. Dentre os autores, geralmente anônimos, destacou-se o sapateiro Hans Sachs (1494-1576), de Nuremberg, que, como poeta e mestre-cantor, escreveu também uma quantidade de dramas, tanto tragédias quanto comédias, e mesmo tragicomédias. As *Fastnachtsspiele* instauraram uma reforma por reprimirem a tendência ao naturalismo cru e de caricatura grosseira com a introdução de um fundo moral e didático. Eram, geralmente, um só ato de aproximadamente quatrocentos versos para três a seis personagens e um palco, agora, mais bem-acabado[40].

---

[39] MOUSSINAC, L., op. cit., p. 99-100.

[40] ROSENFELD, Anatol. *Teatro alemão*; história e estudos. São Paulo, Brasiliense, 1968. p. 18.

Finalmente, um gênero pouco diverso da farsa, mas que se apoiava em suas técnicas verbais, desenvolvendo mais o diálogo do que o monólogo, foi o das *sotties*. Mais aparentadas com a moralidade, as *sotties* desenvolveram uma abstração resultante do desejo de atacar os problemas fundamentais da vida social e da vida política, em que buscavam alcançar a consciência e o engajamento do espectador. A burguesia medieval começava pouco a pouco a sentir-se com o direito de participar ativamente da direção dos assuntos político-sociais, e, por isso mesmo, passam a ser objeto de severa censura. Embora alguns soberanos tenham sido condescendentes com elas, como Luís XII, outros, como Francisco I, aplicaram rigorosa repressão tanto aos componentes da Basoche quanto aos estudantes. Os repetidos ataques das autoridades alimentaram uma resistência que abastardou mais ainda de formas primitivas esse gênero cômico de teatro popular burguês[41]. Seus atores desenvolviam uma interpretação muito próxima da dos mimos da Antiguidade clássica, assim como os *bobos* da *Fête des fous*. No século XVI, esse gênero conheceu seu melhor criador no poeta Pierre Gringoire, que floresceu no primeiro decênio daquele século.

Até o século XVI ainda não se falava em companhias de atores, mas sabemos que a Basoche e a Enfants sans Souci foram corporações que davam espetáculos teatrais públicos de "representações paródicas", somente em certos momentos do ano. Não foram atores, mas profissionais de outras atividades, que, de tempos em tempos, vinham "a público representar a paródia da vida real". Mesmo um ou outro nome de algum bufão, como o famoso Triboulet, ou alguma corporação particular, como a Confraria da Paixão — que obteve em 1402 autorização real para representar peças sacras —, não nos permitem identificar o ator ou outro elemento profissional no período feudal da Idade Média, quer na França, quer nos demais países europeus[42]. No entanto não seria pequeno o discurso sobre a função sociomoral desse ator.

O ator renascentista

Enquanto a farsa, a moralidade e as *Fastnachtsspiele* ainda floresciam pelo norte europeu, as inovações renascentistas já tinham transformado o teatro e toda a vida cultural italiana. O homem, então, buscava alcançar sua soberania espiritual e moral voltando-se cada vez mais para a realidade da vida terrena; por outro lado, já em sua última fase, o mundo medieval do império de Deus, instituído pela Igreja católica romana, declinava.

Em variadas proporções, um dualismo se interpunha: a busca da realidade e a busca apaixonada de Deus. Os cavaleiros medievais, que se dedicavam a idéias espirituais, deixaram de ser a classe portadora da cultura, substituídos pela burguesia, de espírito prático e racional, que, ao mesmo tempo que construía gigantescas catedrais, se voltava para a realidade da vida terrena.

O final do teatro medieval refletiu as várias crises e revoluções que agitaram o Ocidente, quando o homem, centro desse período de transição, se sentiu arrastado entre o céu e a terra. Foi o teatro renascentista italiano que inaugurou uma nova era, que poderíamos denominar era do império do homem, em relação ao império de Deus, da Idade Média. A Itália assumiu a liderança da cultura européia, que manteve até o século XVII, quando, então, nasceu na França um teatro nacional e cortesão.

Desde o fim do Império Romano, o desenvolvimento da vida espiritual e artística era obra exclusiva da Igreja, dos bispados, dos monastérios e dos clérigos, todos conservadores das tradições da Antiguidade. No século XV, quando a Itália recomeça a viver tempos de exuberância econômica e política, essas tradições são reunidas e revistas no sentido da nova concepção antropocêntrica. Evoluiu-se, assim, de uma visão teocêntrica do mundo para outra, onde o homem é o centro de tudo, reformando-se a vida e a arte religiosa, libertando-se o homem do misticismo exagerado e do medo, o que lhe possibilita uma nova maneira de ver a beleza da criação.

Enfim, como tradicionalmente se repete, foi uma retomada da cultura helênica, que, durante todo o período medieval, apreendera a versão latina do pensamento grego. Depois da queda de Constantinopla, o deslocamento de bibliotecas e a imigração de eruditos gregos para a Itália permitiram que o homem se libertasse da dependência das autoridades civis e religiosas, e partisse para a descoberta de novos mundos.

Como na Antiguidade, a glorificação de homens e seus feitos refletia o poder e a ambição. Os *trionfi* romanos eram manifestações soberbas, que envolviam toda a comunidade — como, anteriormente, os *mistérios* medievais — para a glorificação dos grandes e poderosos senhores, como Lorenzo de Medici, o Magnífico (1449-1492), ou o papa Pio II (1405-1464), como Cesare Borgia (1475-1507) ou o papa Leão X (1475-1521). Nesse momento, surgiu o teatro da corte, para o qual os grandes artistas da Renascença, como Leonardo da Vinci (1452-1519), encarregaram-se da criação e construção de máquinas, edifícios, palcos, ricos cenários, cartazes e alegorias, assim como para os triunfos.

Já vimos que os mistérios na Itália ou, mais exatamente, as *sacre rappresentazioni* eram representadas com tanto luxo decorativo e artístico que o elemento dramático pouco se desenvolveu devido ao excesso de roupas e cenários. Quando o drama profano surgiu, adotou o mesmo luxo e ostentação, a ponto de desviar continuamente a atenção do espectador do conteúdo poético.

---

[41] AUBAILLY, Jean-Claude. *Le théâtre médiéval: profane et comique*; la naissance d'un art. Paris, Libraire Larousse, 1975. p. 163-4.

[42] DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do comediante*. Trad. de H. Facó, revista por G. Velho. Rio de Janeiro, Zahar, 1972. p. 40-4.

A retomada do teatro antigo realizou-se em dois centros no início do Renascimento: Roma e Ferrara, objetivando finalidades diversas:

> "*Se se quiser estabelecer uma linha divisória para o* Renascimento *do teatro, dever-se-ia citar o ano de 1486, quando os humanistas representaram em Roma a primeira tragédia de Sêneca, e o duque de Ferrara, a primeira comédia de Plauto. Nesse ano apareceram impressos os* Dez livros sobre a Arquitetura *de Vitrúvio, cuja difusão contribuiu para modelar o cenário e o teatro segundo o modelo da Antiguidade*"[43].

Sêneca, Plauto e Terêncio eram conhecidos e lidos nas escolas e nos claustros da Idade Média. O aparecimento, em 1428, de doze comédias desconhecidas de Plauto despertou o problema de como deveriam ser representadas. Os humanistas analisaram os textos através de suas indicações cênicas, compararam com diversos comentários de escritores antigos e experimentaram suas conclusões em ruínas de teatros romanos. Mas, ainda assim, somaram o espírito antigo à atividade festiva do presente, o que resultou no culto glorioso do passado. É muito possível que o palco com proscênio neutro e as quatro ou cinco portas ao fundo não correspondesse à realidade antiga, contudo atendia às necessidades cênicas do momento.

Os autores dramáticos desse teatro cortesão pertenciam, em geral, à corte ou eram favoritos de príncipes amantes do teatro. Entre os gêneros dramáticos admitidos, três foram os preferidos: a comédia, a pastoral e o *intermezzo*, sendo este uma pantomima alegórica e mitológica acompanhada de canto e música instrumental, que chegava a apresentar dragões, panteras e leões — a festa para os olhos tem papel importante nessa evolução teatral. Raramente eram interpretados por atores profissionais, mas por diletantes da sociedade cortesã ou estudantes.

Essa comédia erudita foi se afastando lentamente do modelo antigo, embora mantendo a decoração única, com vistas a obedecer às unidades de tempo, lugar e ação. Pela proximidade dos temas com a vida diária, os atores apresentavam uma atuação muito livre e solta, que possibilitava a improvisação. Muitos padrões típicos foram pela primeira vez enriquecidos com traços característicos, a ponto de alargar o repertório de gestos tradicionais, tendo em vista as novas condições resultantes da perspectiva do tempo e do espaço. Enquanto no teatro medieval o espectador ia de lugar em lugar acompanhando os atores e, às vezes, realizando ele mesmo todas as mutações do espetáculo, o espectador renascentista não estava mais incluído na ação, mas era um observador. E aquele espectador assistia a um ator de grandes gestos.

---

[43] BERTHOLD, M. *Historia social del teatro.* Madrid, Guadarrama, 1974. v. 2, p. 7.

É claro que a transição do teatro monumental da Idade Média, realizado ao ar livre, para o palco limitado, dentro de uma sala fechada, condicionou uma transformação completa no estilo da interpretação teatral. O gesto monumental e simbólico deu lugar a movimentos, deslocações e gestos muito mais medidos, adaptando-se ao ritmo imposto pelo palco limitado. Não somente os gestos tornaram-se mais discretos, como passaram, aos poucos, a refletir nuances relativas ao caráter, idade, sexo e situação social das personagens. A palavra não era mais interpretação da ação e dos gestos simbólicos, mas ação e gestos eram também elementos da interpretação da palavra, daí ela ter se revestido de um caráter declamatório. Quanto mais a palavra se tornava expressiva, tanto mais a gesticulação se revestia de expressividade e concisão. Um dado fundamental à interpretação teatral do ator começa a ganhar importância: a mímica do rosto, a expressão facial.

No largo palco da Renascença a atuação dos atores se desenvolvia em relevo, e todos os movimentos decorriam da esquerda para a direita e vice-versa; ainda não se instituíra a ação no sentido da profundidade do palco. Os agrupamentos cênicos eram ordenados simultaneamente, o que refletia a preocupação de obediência aos princípios neo-aristotélicos das poéticas renascentistas. Por outro lado, a fonte bibliográfica mais importante para conhecermos aspectos, embora não muito aprofundados, da interpretação teatral da comédia palaciana da Renascença da Itália é o *Diálogo terceiro sobre a arte do teatro* do teórico e comediógrafo italiano Leone de Sommi (1527-1592). Para ele o traje é da máxima importância nesse espetáculo cortesão, que exige indumentárias suntuosas e, para reforçar o efeito, trajes exóticos ou históricos. Para que a ação dramática ganhasse a moldura faustosa da decoração renascentista, todos os trajes deveriam ser exagerados nas suas cores e formas para enaltecer o magnífico e o extraordinário[44].

Durante a Renascença, os atores diletantes do ambiente da corte ou acadêmico foram aos poucos sendo substituídos por atores profissionais. Desde Angelo Beolco (1502-1542), cognominado Ruzzante, grande ator e dramaturgo, até a galeria de precursores e intérpretes da *commedia dell'arte*, observamos uma evolução tão exuberante que tornou a Itália um dos grandes centros europeus do teatro profissional. Angelo Beolco foi o primeiro a transformar-se de ator em autor, sendo considerado o pai do profissionalismo italiano e, até mesmo, europeu, abrindo caminho para Molière e Shakespeare. Ele, efetivamente, inaugurou uma nova época, em que os atores começaram a ficar conhecidos. Surgiu, a partir daí, o culto da individualidade, uma das marcas do Renascimento. Escreveram-se as primeiras biografias, e a vida particular passou a ser conhecida, surgindo a *vedete*. Certamente, isso estaria refletindo o monoteísmo medieval, agora no nível do humano. O ator medieval representava no meio do público; o ator renascentista era observado, assistido em destaque no novo palco italiano.

---

[44] ENCICLOPEDIA dello spettacolo; fondata da Silvio D'Amico. Roma, Le Maschere, 1962. v. 9, 116-8 c.

A Renascença invadiu a França numa época de forte concentração do poder real. O brilho da corte de Paris era ainda menor que o das numerosas pequenas cortes dos príncipes italianos. A alta aristocracia esforçava-se por contradizer as tendências centralizadoras dos reis, e as lutas religiosas provocavam numerosas situações críticas.

As *entrées solennelles*, realizadas pelas ruas cobertas e ricamente ornamentadas para os festivos cortejos — como o que comemorou a entrada de Carlos IX (1550-1574) em Paris, em 1572 —, tinham as características dos *trionfi* italianos. O *Ballet Comique de la Reine*, de 1581, tornou-se mundialmente famoso quando de sua apresentação em Versalhes por ordem do rei Henrique III (1551-1589), a partir do qual, os *ballet comédie* acresceram-se de recitações, árias, pantomimas e danças, ganhando assim unidade teatral. Mais de dez mil pessoas assistiram àquele espetáculo. Nele, a dança era o elemento mais importante. Nesse novo gênero teatral tipicamente francês, o ator-bailarino realizava movimentos bastante geométricos, daí o nome: *ballet mesure*. A rainha e suas damas de corte representaram no *Ballet Comique de la Reine* iniciando uma linha evolutiva que alcançou o rei Luís XIV (1638-1715) com o seu papel predominante no balé e no teatro da corte. O conceito social do ator renascentista francês apresentou sensíveis melhoras.

Os atores do teatro falado, de início, também foram diletantes, mas organizados em companhias como as medievais, já vistas. A profissionalização apareceu relativamente tarde. Como a atividade das antigas sociedades, como a Confraria da Paixão ou a Basoches de Paris, se tornara cada vez mais limitada e dificultada pelas autoridades no decorrer das lutas políticas e religiosas, essas companhias deixaram aos poucos de desfrutar dos antigos privilégios. Começaram, então, a alugar suas dependências às novas companhias de atores profissionais formadas na província e convidadas a se apresentar na corte. Os atores italianos foram os primeiros a percorrer a França, até aparecerem em Paris, a partir de 1530. Foram em geral contratados pelos cortesãos, como os famosos I Comici Gelosi, em 1571, para depois se apresentarem ao público mais amplo[45].

Já na primeira metade do século XVI, os atores se profissionalizaram a partir de Jean de l'Espine, que terá sido, provavelmente, o primeiro ator a tentar a organização de uma companhia teatral francesa. Saído de uma daquelas companhias de diletantes, a Enfants sans Souci, recrutou seus próprios filhos e compôs o elenco. Posteriormente, ainda no correr do século XVI, inúmeras companhias, a exemplo dos italianos, passaram a contratar mulheres. Em 1599, a companhia de Valleran-Lecomte, com sua mulher Marie Vernier, estabeleceu-se definitivamente em Paris, no Hotel de Bourgogne, alugado da Confraria da Paixão, e o profissionalismo já predominava criando bases para o apogeu do teatro francês do século XVII. As companhias italianas continuaram promovendo forte concorrência aos franceses, que, apesar disso, sofreram mais influência de seu teatro, conforme atestava a sólida admiração de Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673), cognominado Molière, por Tibério Fiorilli (1608-1694), cognominado Scaramouche.

Na província, surgiram grupos para a representação de uma nova arte dramática, nos quais sempre estiveram presentes os estudantes. A vida cultural provinciana ainda era muito rica, enquanto o predomínio da capital não a tinha sufocado. Somente durante os anos anárquicos de 1586-91 as representações foram interrompidas. Alguns desses grupos estudantis se profissionalizaram, apresentando, pelas várias cidades, tragédias, que se tornaram o gênero predominante do teatro clássico francês, além de intensificar a educação do público. Foi também na província que as companhias profissionais, cada vez mais numerosas, incluíram tragédias e comédias em seus repertórios. Apresentavam sempre uma tragédia e encerravam a representação com uma comédia ou farsa.

Robert Garnier (1544-1590), juiz, estadista e dramaturgo dos mais influentes da Renascença francesa, aprofundou-se no estudo do caráter feminino, alimentando assim uma interpretação mais psicológica para as grandes atrizes do século XVII, que ultrapassava os limites impostos pela eloqüência.

Quanto à encenação, temos, de um lado, as representações relativamente pouco numerosas, mas suntuosamente decoradas das cortes italianas e, de outro, as representações dos colégios e das companhias profissionais, de palco neutro e simples, limitado por tapetes ou cortinas. Enquanto as encenações de tragédias e comédias eram exceções nas cortes, em comparação com as encenações dos balés dramáticos, os teatros dos colégios cediam à imposição dos novos gêneros dramáticos das companhias ambulantes.

O teatro alemão da Renascença não conheceu uma decoração pintada no sentido de uma determinação realista do espaço. O palco era sempre neutro, para que o ator pudesse criar a ilusão cênica do lugar. Às vezes, o palco traseiro era utilizado para representar diferentes interiores, um após o outro, realizando-se, assim, o palco sucessivo.

Falamos, até aqui, do ator renascentista do teatro ligado às cortes e escolas da Europa, da comédia erudita, também chamada *commedia sostenuta*, deixando a visão barroca da interpretação teatral para mais tarde.

Vamos, agora, observar os intérpretes profissionais, os comediantes mais populares, como os da *commedia dell'arte*, onde o ator dominava soberanamente, a ponto de ela ser considerada o primeiro grande laboratório do ator moderno. A palavra *arte* aparece aqui no sentido do ator de profissão, do ator de qualidade aprimorada, do ator especialista, diverso do diletante. Para Pierre-Louis Duchartre, devemos entender *commedia dell'arte* como um gênero de comédia "que não poderá ser verdadeiramente bem interpretada senão por *gens du métier* [sic]". Por tratar-se de uma comédia diferente da comédia escrita, somente os amadores excepcionalmente dotados para a improvisação poderão interpretar este gênero, já que por seus dons naturais serão considerados "*hommes de l'art*"[46].

---

[45] CHANCEREL, Léon. *Panorama del teatro*; desde sus orígenes a nuestros días. Trad. de M. Sola y A. Rody. Buenos Aires, Compañia General Fabril, 1963. p. 115-6.

O ator da comédia erudita da corte logo declinou, em vista da concorrência da ópera, do drama lírico. Por outro lado, a partir de 1545, a comédia popular passou por um período de grande evolução com o aparecimento dos primeiros comediantes, aos quais se juntaram grupos de atores vindos de todas as camadas sociais. A *improvisação*, assim como a voz, a gesticulação e a mímica corporal, ganharam importância ainda maior.

> "*O dualismo entre teatro literário e teatro popular ressurge na forma mais rígida. Os dois teatros desenvolvem-se independentemente um do outro, no mais geométrico paralelismo: eles se desconhecem. E a diferença básica já começa a ser esta: o teatro das Cortes é* escrito, *forma-se imediatamente sobre os modelos gregos e latinos, e não consegue alcançar resultados propriamente teatrais; o teatro do povo é* improvisado, *leva quase dois séculos antes de se formar definitivamente, não tem quase modelos e alcança resultados exclusivamente teatrais*"[47].

Inúmeros atores ficaram famosos a contar do paduano Angelo Beolco, com o seu divertido *Ruzzante*. Seu discípulo e continuador, Andrea Calmo (1510-1571), de Veneza, como seu mestre, também explorava os achados verbais oriundos dos vários dialetos italianos; Alberto Ganassa, de Bérgamo, ficou conhecido por seu *Arlequim* na corte francesa de Carlos IX; Flamínio Scala, diretor da companhia I Comici Gelosi, ficou famoso como o enamorado *Flávio*; Francesco (1548-1624) e Isabella Andreini (1562-1604) foram admirados na corte de Henrique III, irmão de Carlos IX; Domenico Biancolelli, cognominado *Dominique*, foi grande intérprete do *Arlequim*; ficaram célebres também Pietro Antonio Caracciola, do Piemonte, Nicolo Campan, de Siena, Anton Francesco Grazziani (1503-1584), cognominado *il Lasca*, e, sobretudo, Tibério Fiorilli, conhecido como *Scaramouche*, que se imortalizou como o "mestre de Molière", assim como ganhou o título de "comediante de reis e rei dos comediantes". É grande a relação de nomes que ganharam a admiração pública com sua arte de interpretar comédias. A partir da Itália conquistaram outros países, especialmente a França: I Gelosi passaram a denominar-se Comédiens du Roi, elenco fundado pelo cardeal Mazarino no reinado de Luís XIV. Isabella Andreini, além da admiração do rei Henrique III, tornou-se a mais famosa atriz da *commedia dell'arte*, conhecida graças também aos versos que lhe dedicou Torquato Tasso (1544-1595), tendo recebido grandes homenagens quando de seu sepultamento, em 1604.

Famílias inteiras de atores profissionais se sucediam, passando de geração a geração suas técnicas particulares e a disciplina rigorosa para o exercício cênico. Uma coleção de gestos e movimentos corporais adequados, de expressões fisionômicas e mímicas sustentava o brilho de suas interpretações, que pareciam ser improvisações do momento.

A tradição do improviso foi herdada dos mimos ambulantes, que tinham a qualidade de se adaptar aos costumes do lugar em que se apresentavam. Assim, ela teve suas raízes na vida popular e evoluiu em oposição ao teatro literário dos humanistas. Seu impulso mais imediato viria dos festejos carnavalescos, com seu desfile de máscaras, seus trajes satíricos, suas representações acrobáticas. Não apresentavam convenções literárias, nem mesmo um texto apropriado; não tinham uma casa de espetáculos, mas um palco improvisado, que poderia ser montado a qualquer momento e em qualquer lugar, o que não comprometia o nível excelente e cada vez mais aprimorado de suas representações. Ainda se apresentavam para um público desordenado e livre para se locomover e se distrair com outros objetivos. Por tudo isso, o estilo dessas representações era direto, rápido e extraordinariamente sensível à menor manifestação dos espectadores, dando ensejo, assim, a um virtuosismo construído habilidosamente.

O ator desse teatro treinava habitualmente a sua voz, seus gestos, buscando despersonalizá-los. Seu treino diário incluía o exercício e o estudo da música, da dança, do mimo, da esgrima e exercícios de circo e prestidigitação.

O elenco compunha-se com oito atores, em média, para o desempenho de dez a doze personagens, que se especializavam em determinados tipos de igual importância. Não obedecia a um texto escrito mas a um esquema cujos extratos eram colocados lateralmente na cena, e a partir do qual improvisava sob a orientação de um diretor de cena, o *corago*. Esses esquemas ou roteiros inspiravam-se em fragmentos de comédias eruditas, como as de Terêncio e Plauto, mas basicamente apresentando sempre uma mistura desordenada de equívocos. A partir daí, cresceu desproporcionadamente a importância do ator e desapareceu, quase por completo, a figura do poeta dramático italiano.

> "*Todas as possibilidades de uma representação cênica onde dominam a liberdade e o talento do ator eram permitidas, de uma representação que se desenvolvia e variava à medida da improvisação, no meio das intrigas mais complicadas, com surpresas sempre preparadas para seduzir os espectadores. Essas qualidades de acrobacia, dança, argumentação, exigidas ao ator, derivavam também do conhecimento de atos humanos observados na vida e restituídos com todo o espírito de realidade possível. A sua ousadia*

---

[46] DUCHARTRE, Pierre-Louis. *La Commedia dell'Arte et ses enfants*. Préface de J.-L. Barrault. [Paris], Libraire Théatrale, s. d. p. 17-8.

[47] JACOBBI, Ruggero. *A expressão dramática*. [Rio de Janeiro], INL/MEC, 1956. p. 22.

influenciaria a comédia e mesmo o gênero das pastorais, que prosseguiu a sua evolução durante todo o século XVI"[48].

As personagens que compunham essa galeria tradicional de *máscaras* incluíam: o *Arlequim* (Arlecchino), uma das mais antigas máscaras da comédia e das mais populares, era o esperto criado vindo de Bérgamo, sempre esfomeado, que vestia uma roupa cheia de remendos coloridos e usava uma meia máscara preta com uma testa alta, além de ser excelente dançarino e servir-se sempre dos demais criados, como ele, chamados *zanni*.

> "O zanno *aparece de preferência como uma fusão de dois. É inteligente e malicioso ou amável e tonto, mas nos dois casos, glutão. [...] Seguidores dos* zanni *são Brighella e Arlequim, são os Trufaldinos, Trivallino, Coviello, Mezzetino, Fritellino, Pecholino, são Hanswurst, Peckelhering, Stockfisch e todos os inumeráveis tipos de palhaços locais e regionais. O Pulcinella de Acerra converteu-se, na Inglaterra, em Punch; na França, em Polichinelle; na Rússia, em Petruschka, e o Kasperl alemão adotou algumas de suas formas*"[49].

Um segundo criado era o *Brighella*, também bergamasco, o mais inquietante de todos; veiculador de intrigas, tem seu nome originário de *briga*. No século XVIII tornou-se personagem tão importante como Scapino ou Sganarello; um terceiro e destacado criado era o *Polichinelo*, napolitano, sentimental, guloso, preguiçoso e fatalista, tinha o privilégio singular de possuir dois pais, *Maccus* e *Bucco*, personagens das atelanas, vestia-se de branco e era inigualável cantor; e, por fim, cabe destacar a *Colombina*, que também aparece com os nomes de Esmeraldina, Coralina, Diamantina etc., e que era a correspondente feminina do Arlequim, uma criada que buscava sua ascensão social ou, após a Revolução Francesa, permanecia fiel à sua condição[50]. Além dos criados, entre os mais distinguidos na escala social, destacavam-se: o *Pantaleão* (Pantaleone), cidadão veneziano e velho mercador de longas barbas vermelhas, que descendia do antigo *Pappus*, e era um avarento negociante que segurava os aristocratas com os seus empréstimos; o *Doutor* (Dottore), um médico ou advogado formado na Universidade de Bolonha, de respeitável idade, vestido de preto, sempre portando livros para usá-los nas ocasiões em que necessitasse, especialmente nas longas e prolongadas discussões em que se envolvia com Pantaleão. Incluía-se ainda o *Capitão* (Capitán), descendente do *miles gloriosus* da comédia romana da última fase, que era mentiroso, covarde e sempre se gabava de suas façanhas bélicas; era, geralmente, italiano, espanhol ou francês, e enamorado de inúmeras princesas. Por fim, vale destacar ainda o *Pedrolino*, um *valet* mais elaborado e amoroso, mais divulgado pelo tipo francês do *Pierrô*; e os *Amorosos* (Innamorati), pares jovens e românticos, de boa aparência e sem máscaras, irrequietos e um pouco ridículos, de linguagem aprimorada, "traduzindo mais uma maneira de ser do que uma personalidade"[51].

Tais *máscaras* desde logo alcançaram a perfeição. Qualquer assunto era usado como tema para ganhar inúmeras peripécias na cena, onde os truques e efeitos, chamados *lazzi*, manifestavam seu substrato popular e tinham uma característica dramática que se tornou própria da *commedia dell'arte*, mas que vai chegar aos tempos modernos com o *Carlitos* de Charles Chaplin (1889-1977).

> *"O ator improvisava todo o seu texto? Exceto as ocorrências que o seu demônio lhe sopra ou que nascem de algum incidente, geralmente premedita cuidadosamente seu trabalho e sua repercussão. [...] Mesmo quando se expande em precipitação, o discurso não dirige a ação; parece, quando muito, nascer dela. De qualquer modo, só executa a parte que lhe é destinada no conjunto. Além do mais, o fato de vir mascarado estende sua mímica a todo o corpo: a mímica se converte em dança. Assim a naturalidade obedece à fantasia; o virtuosismo preserva a espontaneidade"*[52].

A contribuição da *commedia dell'arte* ao aprimoramento do ator foi o primeiro grande momento de uma história que se possa contar sobre ele. Sua arte de improvisar, que a princípio poderia parecer simplesmente espontânea, era adquirida após seqüentes exercícios preparatórios. Existem tratados e composições, manuscritos ou impressos, como os *zibaldoni*, libretos que continham as partes mais difíceis e, especialmente, as amorosas. Alguns depoimentos, como as *Memórias* de Domenico Biancolelli (1661) ou *L'arte rappresentativa* de Andrea Perruci (1699), dão conta de que tais efeitos eram passados de pai para filho, memorizados, modificados e aprimorados pelos mais novos, tendo se criado assim um extenso acervo para o ator[53]. Esse ator resultante de um processo evolutivo e nascido das manifestações espontâneas do popular vai de imediato contagiar outros povos. Na França, onde condições de vida eram mais estáveis com o crescimento de Paris como capital, o ator parece ter alcançado melhor posição social. Desenvolveram-se as companhias teatrais, como o Théâtre Français, antigo Hotel de Bourgogne, que passou a ser administrado por um empresário permanente; o Théâtre Marais, que tinha como sua grande estrela o ator Mondory (1594-1651); a Comédia Italiana, onde, desde 1659, atuara Molière, com grande sucesso.

---

[48] MOUSSINAC, L., op. cit., p. 132.
[49] BERTHOLD, M., op. cit., v. II, p. 100.
[50] JACOBBI, R., op. cit., p. 38-41.

---

[51] DUCHARTRE, P.-L., op. cit., p. 271
[52] PIGNARRE, R., op. cit., p. 41.
[53] CHANCEREL, L., op. cit., p. 118-9.

Ainda no século XVI, em Paris, vamos encontrar o Teatro de Feira, onde se apresentavam charlatães que parodiavam com muito êxito os comediantes franceses. Dentre eles se destacou *Tabarin*, cognome de Antoine Girard, com seu irmão *Mondor*, que vendia drogas enquanto aquele fazia piruetas e contava anedotas, explorando o gênero pornográfico. Tratava-se de um teatro mais difícil, que não admitia amadores, mas profissionais eficientes. Tabarin fez fortuna e, segundo alguns historiadores, teria renegado seu passado artístico ao se retirar para seu domínio senhorial, próximo de Paris. Segundo a lenda, morreu assassinado numa emboscada[54].

Em sua infância, Molière teria assistido Tabarin nos espetáculos de feira. Depois de tentar o gênero trágico, em Paris, reuniu um elenco e percorreu a província francesa, oportunidade em que encontrou os atores italianos e, com eles, exercitou sua vocação para a comédia. Retornou a Paris em 1658, alternando suas apresentações no teatro Petit Bourbon com os atores do célebre *Scaramouche*, de Tibério Fiorilli, com cujo convívio muito lucrou. Graças ao patrocínio de Mazzarin, criou juntamente com Jean-Baptiste Lully (1632-1687) a comédia-balé para entretenimento dos cortesãos, oportunidade em que apresentava suas comédias.

Graças à aprendizagem com os atores italianos, a representação dos atores de Molière tornou-se mais apurada, ao mesmo tempo que valorizou aos poucos os aspectos literários de construção dos enredos, dos diálogos e da própria ação dramática. Seu estilo requintado criticava a própria sociedade que o assistia. Seus atores obtiveram funções oficiais na corte. Como intérprete, Molière sabia utilizar a mímica em suas atuações, assim como a interrupção e o contraste[55]. Sua teoria do ator, portanto, se apoiaria na prática e experiência do comediante.

Molière morreu, praticamente, em cena, quando representava sua comédia *O doente imaginário*, em 1673. Para seu sepultamento, foi necessária a intervenção do rei Luís XIV, uma vez que lhe fora negada a extrema-unção e o campo-santo. Por fim, o arcebispo de Paris concedeu que o sepultamento se realizasse durante a noite, às escondidas... "Molière foi tão apaixonado ator como compositor de comédias. Como autor escrevia para o ator, como ator guiava a pena do autor"[56].

Na Espanha do século XVI, encontraremos o autor e ator sevilhano Lope de Rueda (1510-1565), que também foi influenciado pelos comediantes ambulantes da Itália. Foi um fértil preparador do teatro espanhol, que culminaria em Lope de Vega (1562-1635). Inventou uma peça curta chamada *paso*, que era apresentada em praça pública para atrair a multidão para suas comédias. Segundo Cervantes (1547-1616), todo o equipamento do ator de Rueda cabia num saco:

> *"Era constituído quase só por quatro jaquetas de pele de carneiro, brancas e bordadas a cabedal dourado, quatro barbas e cabeleiras postiças e quatro cajados de pastor. [...] A própria cena era composta de quatro bancos sobre os quais se apoiavam algumas tábuas, o que elevava os atores a um palmo acima do solo. Não se viam descer do céu nuvens transportando anjos ou almas. O cenário consistia numa velha cobertura que se estendia de um lado a outro do palco sobre duas cordas, formando aquilo a que se chamava o vestiário. Atrás dela eram colocados os músicos, que cantavam sem guitarra qualquer* romanza *antiga"*[57].

Lope de Rueda foi considerado o precursor do *Gracioso*, a personagem cômica aprimorada pelo teatro de Lope de Vega.

Na Inglaterra, o carpinteiro James Burbage, pai do célebre Richard Burbage (1567-1619), que teria sido o primeiro intérprete shakespeariano, construiu, fora do perímetro urbano, o primeiro teatro estável de Londres, em 1576. Denominou-o The Theatre. Foi o primeiro teatro europeu para atividades comerciais. Quando William Shakespeare (1564-1616) chegou a Londres, a cidade já contava com mais dois teatros isabelinos: The Curtain e The Rose.

Em 1546, enquanto o Queen's College expulsava todo estudante que se negasse a atuar numa comédia ou tragédia ou que não assistisse à sua representação, as apresentações teatrais ainda se realizavam com companhias ambulantes de atores. Em 1572, uma lei exigiu que os atores se constituíssem em companhias sob a proteção de um nobre; caso contrário seriam considerados vagabundos e marginais. O rei Ricardo III já contava com atores sob sua tutela antes mesmo de subir ao trono em 1483, e o rei Henrique VIII economizava as custas das viagens acompanhando-se de atores ambulantes, o que agradava muito ao povo. Em 1574, lorde Leicester reuniu um elenco de intérpretes, entre os quais se encontrava em destaque o mesmo James Burbage, que vinha trabalhando numa hospedaria da Grace Church Street. Em 1594, esse local serviu como sede de inverno da Lord Chamberlain's Men, do qual fazia parte Shakespeare. Quando o jovem ator William Shakespeare chegou à cena londrina, em 1586, o intérprete teatral já tinha assegurado seu lugar na vida profissional.

Os atores mais destacados eram contratados pelo Her Majesty's Players. Com o correr do tempo constituíram-se vinte e quatro companhias, que, certamente, não trabalhavam todas ao mesmo tempo. Shakespeare, por exemplo, que antes de integrar a de lorde Chamberlain já estivera com a Lord

---

[54] Farsas tabarínicas. Quem foi Tabarin?. *Cadernos de Teatro*, Rio de Janeiro, O Tablado, *25* :19-20, mar. 1964.

[55] NAUDIN, A. M., op. cit., p. 387.

[56] BERTHOLD, M., op. cit., v. II, p. 95.

[57] MOUSSINAC, L., op. cit., p. 172.

Hudson's Men, trabalhou, por fim, na The King's Men até se tornar co-proprietário da The Globe, em 1599. Apareceu em pequenos papéis até 1603, quando passou a se dedicar às atividades de autor e empresário teatral até se retirar para sua terra natal, em 1612 — um ano antes do incêndio de seu teatro.

Segundo depoimento do padre holandês Johannes De Witt, de Utrecht, que chegou a Londres em 1596, existiam então naquela cidade quatro teatros, dos quais os mais belos seriam The Rose e The Swan, sendo este o maior. De Witt deixou para a posteridade a única cópia do interior de um teatro elizabetano, conforme um esboço desenhado. Os outros dois teatros seriam The Fortune (erguido em 1600) e The Globe.

Até 1592, aproximadamente, os dramas de Christopher Marlowe (1564-1593) foram representados pelos atores da Lord Admiral's Men, entre os quais estava Edward Alleyn (1566-1626), talvez o mais célebre da época ao lado de James Burbage, também famoso por sua força expressiva mesmo nas cenas mudas. Para ambos o grande momento do ator chegava quando avançavam até a beira do palco e diziam o grande discurso, mostrando suas lágrimas e fazendo o auditório estremecer com palavras cruéis. Este patetismo, Shakespeare vai criticar em seu conselho aos atores no *Hamlet*, ato III, cena II.[58]

> *"Em tudo isto não existe qualquer mistério, mas antes evidente convenção, aceita por todos, e que torna supérfluo qualquer cenário propriamente dito. Nesse lugar ideal (múltiplo e simultâneo) para a ação dramática, apenas se introduzem tapeçarias, praticáveis e numerosos e variados adereços. Nele o ator está à vontade para representar, e para valorizar a riqueza e o luxo dos seus diversos fatos. Aí se desenrola a peça sem interrupções, num movimento rápido, com o concurso de uma numerosa figuração de músicos, de fanfarras, de canções, assim como de ruídos, como os da tempestade e do vento, por exemplo, e até tiros de canhão... Mas sem jogos de luz, pois as representações realizavam-se à tarde, surgindo a iluminação posteriormente, na altura em que se construirão os teatros cobertos"*[59].

O público envolvia a parte proeminente do palco atuando e fazendo barulho, agredindo, às vezes, os atores e o autor; quase convivia com o espetáculo atirando comida ou cascas nos atores que não lhe agradavam. Ainda não tínhamos uma distinção entre ator e público, e o comportamento deste lembrava os teatros das feiras. Em 1642, os puritanos, vencedores da revolução burguesa na Inglaterra, fecharam os teatros; na França, Molière inaugurava o Illustre Théâtre.

---

[58] BERTHOLD, M., op. cit., v. II, p. 61-2.
[59] MOUSSINAC, L., op. cit., p. 156-7.

A Alemanha foi visitada por companhias inglesas entre os anos de 1585 a 1659, as quais se apresentavam com grande sucesso representando sempre em inglês. Em 1586, cinco atores, sob a direção de William Kemple, apresentaram-se na corte de Dresden; em 1592, Robert Browne, com maior número de atores, viajou pela Alemanha. Algumas companhias permaneceram sob o patrocínio de príncipes e nobres. Logo apareceram os imitadores, que, inicialmente, representavam em inglês até surgirem as traduções integrais.

Os atores ingleses levaram um tipo de personagem cômico, como o bufão, o arlequim, que se apresentava mesmo nos intervalos das grandes tragédias. Assim foram criados os tipos cômicos: *Pickelhering* e *Hans Knapkäse*. O ator inglês Thomas Sackville, em 1592, chegou à Alemanha apresentando o seu palhaço *Jan Bouschet*, que, mais tarde, transformou-se no *Molkenbier*. O duque Heinrich Julius de Brunswick, fascinado com o seu trabalho, escreveu uma dezena de comédias, fortemente moralizadoras, para a interpretação de Sackville. Aos comediantes ingleses, que não eram os melhores, uma vez que fugiam à intensa competição na Inglaterra, pagava-se melhor do que aos alemães; em 1628, estes recebiam a metade do valor que se pagava àqueles. Os alemães Treu, Eckher, Kühlmann, entre outros, inclusive clérigos que abandonaram a vida eclesiástica pelo teatro, possuíam elevado grau de instrução, apesar da lamentável desconsideração social ao ator alemão. Isso iria perdurar até fins do século XVIII, devido à reputação de inúmeros atores marginais das bufonadas sem valor literário, nem sempre reconhecidas pela Igreja e pela sociedade, os quais costumavam recorrer à *improvisação teatral*, por influência dos italianos, já que a meta era agradar ao público a qualquer preço[60].

A companhia de Johan Velthen (1640-1693), que se compunha principalmente de estudantes, realizou excursões pela Alemanha apresentando textos de Molière, Goldoni, Calderón e Corneille. Em 1685, seus atores foram nomeados comediantes da corte da Saxônia, formando assim o primeiro teatro real alemão. Nele, a arte da improvisação permaneceu, sendo, em algumas cenas, conservado o texto original, enquanto se improvisava o restante. O discípulo de Velthen, Anton Joseph Stranitzky (1676-1726), considerado o fundador do teatro popular vienense, aproveitando as lições do mestre criou um Arlequim mais autêntico na figura do *Hans Wurst* (João Salsicha), calcado no *Pickelhering* e retirado da psicologia popular. Aliás, Velthen teria sido o primeiro ator a se preocupar com o estudo da psicologia humana, para reproduzi-la de forma artística[61].

O Renascimento no teatro assistiu ao aparecimento da atriz, que, aos poucos, foi ganhando o primeiro plano a ponto de se tornar também autora teatral, como Aphra Behn (1640-1689) durante o teatro da Restauração na Inglaterra. Os ingleses assistiram à representação de uma atriz pela primeira vez num elenco francês enviado por Luís XIII, em 1629, tendo sido a Inglaterra o último país a aceitar uma mulher no palco, enquanto a *commedia dell'arte* contava com a presença feminina desde suas origens.

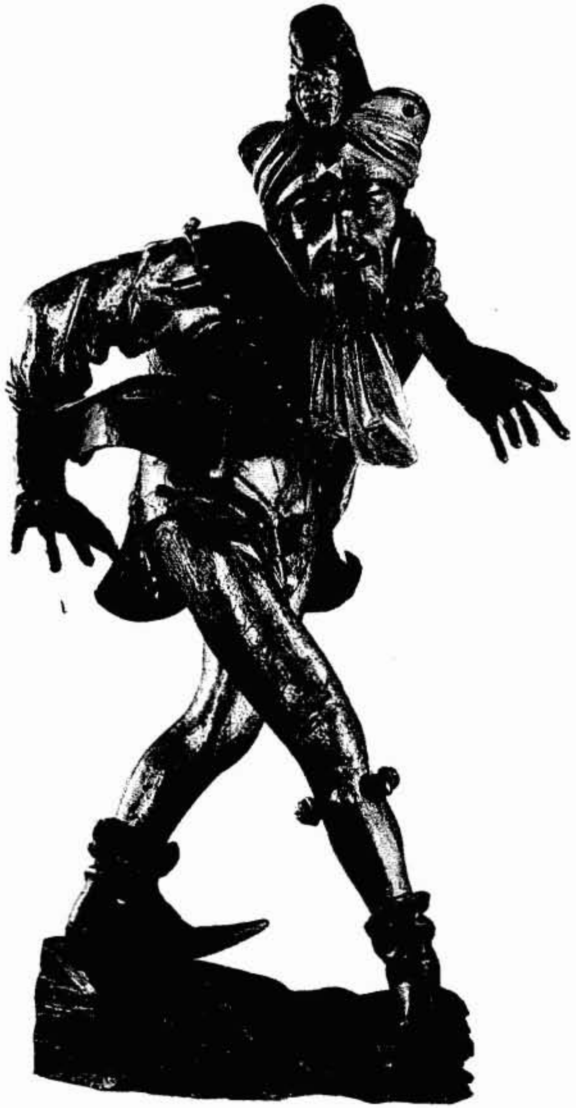
---

[60] ROSENFELD, A., op. cit., p. 24-6.
[61] GAEHDE, C., op. cit., p. 44-5.

Buscando a diferença entre o ator, assim como entre o teatro, de maneira geral, do Renascimento e o do Barroco europeu, quando o teatro se tornou o mais alto acontecimento artístico, observamos que o ator estava inserido num mundo, o palco, onde "Deus seria o autor e o encenador desse teatro universal", conforme referiu Ruggero Jacobbi. O homem era um ator na mão de Deus, e o teatro, parábola do mundo, foi a arte central de todo aquele período. Não houve nação européia que não fosse atingida pela onda teatral barroca; nem mesmo as comunidades luteranas e a sua burguesia resistente à Contra-Reforma. O teatro renascentista contentava-se — com ~~exceção dos *intermezzi* italianos~~, cheios de alegorias — com decorações simples e alusivas, reservando à palavra, ao gesto e ao traje, portanto ao ator, o efeito mais sugestivo.

O processo de mutações rápidas dos bastidores correspondeu à imagem barroca do mundo e do homem. Para obter o espaço necessário a todas as transformações cênicas, o palco renascentista, muito largo, aprofundou-se. Nele, o intérprete, sua atuação mímica, apareceram mais extrovertidos e dinamizados por refletirem a transição incerta entre a realidade e a ilusão. É característico da época barroca o teatro no próprio teatro, produzindo a duplicação da ilusão. E, como o barroco entende o mundo como um palco dirigido pelo encenador divino, o teatro dessa época é teatro dentro do teatro do mundo.

A transformação mais radical da organização e da estrutura do teatro, num paralelo com a Renascença, resultou do fato de que o teatro se profissionalizou cada vez mais. Enquanto o teatro escolar e o teatro das ordens religiosas permaneceram teatros diletantes de professores e alunos, o profissionalismo do teatro conquistou toda a Europa com as companhias ambulantes dos diversos países. A grande época do teatro barroco é, por isso, a fase na qual se organizou o teatro ocidental moderno.



DISCUTINDO O CAPÍTULO

1. Conceitos a rever: ator; hipócrita (*Hypokritês*); espectador; instinto de teatralidade; tradicional; teatro e religião; mistérios de Osíris; cerimoniais dionisíacos; *protagonistês*, *deuteragonistês* e *tritagonistês*; mimos; *mímesis*; artesãos de Dioniso; máscaras das atelanas; tropos medievais; Confraria da Paixão, de Paris; atores cortesãos e atores populares renascentistas; a improvisação teatral.
2. Considere sobre as origens mais remotas do teatro e do ator.
3. Considere também sobre os inícios religiosos e morais das primeiras manifestações do ator.
4. Recuperando formas pré-históricas de comunicação humana, podemos reconhecer o fenômeno do teatro na evolução mesma da humanidade?
5. Desenvolva breve discurso sobre o binômio mais fundamental do teatro: ator-espectador.
6. No Egito do Antigo Império encontramos, efetivamente, uma proto-história do ator e do teatro?
7. Por que o ator oriental é o que fica mais preso às origens religiosas do teatro?
8. Por que se disse que o ator grego era "uma voz e uma presença"?
9. Qual a contribuição do ator romano para a evolução histórica e estética do ator?
10. Caracterize o ator semiprofissional e anônimo do teatro medieval, tanto religioso quanto profano.
11. No teatro renascentista, distinga os atores da corte dos atores populares.
12. Considere, finalmente, sobre a importância da *commedia dell'arte* e da improvisação teatral para a história e a formação do ator.

Referências bibliográficas

Papiro dramático do Ramesseum, p. 7 et seq.
Aristóteles. *Poética*, p. 445-7.
Berthold, Margot. *Historia social del teatro*, v. 1.

TEMA

Papiro dramático do Ramesseum, p. 7-8.

[...] Os dramas medievais aproximar-se-iam mais do conceito moderno de teatro, em razão de que os egípcios não pretendiam apenas encenar uma história. Excluído, porém, o aspecto ritualístico, a estrutura do texto ressalta de modo bem nítido sua natureza teatral. E mesmo no âmbito do que hoje consideramos "espetáculo" (conceito ausente desse tipo de dramatização), inúmeros detalhes aparecem de forma significativa, como, por exemplo, o uso consciente da máscara, manifesto "recurso de transformação, primeira condição de toda verdadeira representação dramática", como muito bem fixou Lesky. Em confronto com os cânones modernos, teríamos no Egito um verdadeiro *arquétipo de teatro*, uma vez que não existia, ali, uma distinção nítida entre "espetáculo" e "ritual". Em vários aspectos os dois elementos se confundiam e, não raro, completavam-se.

Na Idade Média, como no Egito, os primeiros autores dos dramas litúrgicos podiam nem ter consciência de que faziam, a rigor, obras de teatro. A intenção básica, segundo um dos grandes historiadores do teatro medieval, era edificar os fiéis, mostrando-lhes "o fato essencial da liturgia que envolve o ano inteiro; o fato crucial (o termo não pode ser mais apropriado), o da Ressurreição, que afirma que o Homem do Gólgota foi o Homem-Deus, o Filho de Deus, ou melhor, o próprio Deus". Não será esse o caráter das representações egípcias? Para confirmar sua soberania o novo faraó apoiava-se em fundamentos sagrados e tais fundamentos consistiam, em síntese, na apoteose do deus Osíris, sua vida entre os homens, sua morte violenta, sua ressurreição gloriosa e, finalmente, a continuidade de seu memorável reinado através do seu filho Hórus. Como nos Evangelhos da Paixão cantados durante a Semana Santa cristã, vemos no drama litúrgico egípcio um "cronista", o sacerdote-leitor, recitar o texto exegético enquanto os personagens sagrados introduzem-se na cena em momentos adequados. A unidade de lugar é preterida em benefício de uma compreensão mais direta do mito, tanto no vale do Nilo como nos países ocidentais durante a Idade Média. Acredito que bastam esses paralelos para que se possa chegar à afirmação fundamental: os rituais egípcios cenificados seriam, de fato, a forma arquetípica do chamado gênero dramático, do teatro como espetáculo, segundo o entendemos desde os gregos.

Aristóteles. *Poética*, p. 445-6.

IV
Origem da poesia. Causas. História da poesia trágica e cômica.

13. Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado.

14. Sinal disto é o que acontece na experiência: nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres. Causa é que o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também, igualmente, aos demais homens, se bem que menos participem dele. Efetivamente, tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, [e dirão], por exemplo, "este é tal". Porque, se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem, como imitada, mas tão-somente da execução, da cor ou qualquer outra causa da mesma espécie.

15. Sendo, pois, a imitação própria da nossa natureza (e a harmonia e o ritmo, porque é evidente que os metros são partes do ritmo), os que ao princípio foram mais naturalmente propensos para tais coisas pouco a pouco deram origem à poesia, procedendo desde os mais toscos improvisos.

16. A poesia tomou diferentes formas, segundo a diversa índole particular [dos poetas]. Os de mais alto ânimo imitam as ações nobres e das mais nobres personagens; e os de mais baixas inclinações voltaram-se para as ações ignóbeis, compondo, estes, vitupérios, e aqueles, hinos e encômios. Não podemos, é certo, citar poemas deste gênero, dos [poetas que viveram] antes de Homero, se bem que, verossimilmente, muitos tenham existido; mas, a começar em Homero, temos o *Margites* e outros poemas semelhantes,

nos quais, por mais apto, se introduziu o metro jâmbico (que ainda hoje assim se denomina porque nesse metro se injuriavam [*iámbizon*]). De modo que, entre os antigos, uns foram poetas em verso heróico, outros o foram em verso jâmbico.

17. Mas Homero, tal como foi supremo poeta no gênero sério, pois se distingue não só pela excelência como pela feição dramática das suas imitações, assim também foi o primeiro que traçou as linhas fundamentais da comédia, dramatizando, não o vitupério, mas o ridículo. Na verdade, o *Margites* tem a mesma analogia com a comédia que têm a *Ilíada* e a *Odisséia* com a tragédia.

18. Vindas à luz a tragédia e a comédia, os poetas, conforme a própria índole os atraía para este ou aquele gênero de poesia, uns, em vez de jambos, escreveram comédias, outros, em lugar de epopéias, compuseram tragédias, por serem estas últimas formas mais estimáveis do que as primeiras.

19. Examinar, depois, se nas formas trágicas [a poesia austera] atinge ou não atinge a perfeição [do gênero], quer a consideremos em si mesma, quer no que respeita ao espetáculo — isso seria outra questão.

20. Mas, nascida de um princípio improvisado (tanto a tragédia, como a comédia: a tragédia, dos solistas do ditirambo; a comédia, dos solistas dos cantos fálicos, composições estas ainda hoje estimadas em muitas das nossas cidades), [a tragédia] pouco a pouco foi evoluindo, à medida que se desenvolvia tudo quanto nela se manifestava; até que, passadas muitas transformações, a tragédia se deteve, logo que atingiu a sua forma natural. Ésquilo foi o primeiro que elevou de um a dois o número dos atores, diminuiu a importância do coro e fez do diálogo protagonista. Sófocles introduziu três atores e a cenografia. Quanto à grandeza, tarde adquiriu [a tragédia] o seu alto estilo: [só quando se afastou] dos argumentos breves e da elocução grotesca, [isto é,] do [elemento] satírico. Quanto ao metro, substituiu o tetrâmetro [trocaico] pelo [trímetro] jâmbico. Com efeito, os poetas usaram primeiro o tetrâmetro porque as suas composições eram satíricas e mais afins à dança; mas, quando se desenvolveu o diálogo, o engenho natural logo encontrou o metro adequado; pois o jambo é o metro que mais se conforma ao ritmo natural da linguagem corrente: demonstra-o o fato de muitas vezes proferirmos jambos na conversação, e só raramente hexâmetros, quando nos elevamos acima do tom comum.

21. Quanto ao número de episódios e outros ornamentos que se haja acrescentado a cada parte, consideremos o assunto tratado; muito laborioso seria discorrer sobre tudo isso em pormenor.

ARISTÓTELES. *Poética*, p. 470-1.

XXVI

A epopéia e a tragédia. A tragédia supera a epopéia.

26 180. E agora poder-se-ia perguntar qual seja superior, se a imitação épica ou a imitação trágica.

27 181. Se é melhor a menos vulgar, e tal é a arte que a melhores espectadores se dirige, decerto que vulgar é aquela que tudo imita. Efetivamente, pela rudeza de um público que, sem mais, não entenderia a representação, entregam-se os atores a toda casta de movimentos, como o fazem os maus flautistas, que rodopiam, querendo imitar o lançamento do disco, ou arrastam o corifeu, quando representam a *Cila*. A tragédia teria pois o defeito que os antigos atores atribuem aos da sucessiva geração — defeito pelo qual Minisco apelidava Calípides de "macaco", devido à sua exagerada gesticulação; e o mesmo se 1462 a dizia de Píndaro. Como estes atores vulgares estão para os primeiros, assim toda a arte dramática [estaria] para a epopéia. Dizem que a epopéia se dirige a um público elevado, porque não exige a exterioridade dos gestos, e a tragédia, aos rudes, e que, sendo vulgar, decerto que é inferior.

182. Em primeiro lugar, diga- 5 mos que tal censura não atinge a arte do poeta, mas sim a do ator, visto que também é possível exagerar a gesticulação recitando rapsódias, como Sosístrato, ou cantando [poemas líricos], como Mnasíteo de Oponte. E depois, que nem toda espécie de gesticulação é de reprovar, se não reprovamos a dança, mas tão-somente a dos maus atores — que tal se repreendia em Calípides, e agora nos que parecem imitar os meneios de mulheres ordinárias. Acresce ainda que a tragédia pode atingir a sua finalidade, como a epopéia, sem recorrer a movimentos, pois uma tragédia, só pela leitura, pode revelar todas as suas qualidades. Por conseguinte, se noutros aspectos a tragédia supera a epopéia, não é necessário que este defeito lhe pertença essencialmente.

183. Mas a tragédia é superior 14 porque contém todos os elementos da epopéia (chega até a servir-se do metro épico), e demais, o que não é pouco, a melopéia e o espetáculo cênico, que acrescem a intensidade dos prazeres que lhe são próprios. Possui, ainda, grande evidência representativa, quer na leitura, quer na cena; e também a vantagem que resulta de, adentro de mais breves limites, 1462 b perfeitamente realizar a imitação (resulta mais grato o condensado que o difuso por largo tempo; imagine-se, por exemplo, o efeito que produziria o *Édipo* de Sófocles em igual número de versos que a *Ilíada*). Além disso, a imitação dos épicos é menos unitária (demonstra-o a possibilidade de extrair tragédias de qualquer epopéia), e, portanto, se pretendessem eles compor uma epopéia [com argumento em] um único mito trágico, se quisessem ser concisos, mesquinho resultaria o poema, se quisessem conformar-se às dimensões épicas, resultaria prolixo. Quando falo de poesia épica como constituída de múltiplas ações, refiro-me a poemas quais a *Ilíada* e a *Odisséia*, com várias partes, extensas todas elas (se bem que estes dois poemas sejam de composição quase perfeita e, tanto quanto possível, imitações de uma ação única).

184. Por conseqüência, se a 12 tragédia é superior por todas estas vantagens e porque melhor consegue o efeito específico da arte (posto que o poeta nenhum deve tirar da sua arte que não seja o indicado), é claro que supera a epopéia e, melhor que esta, atinge a sua finalidade.

185. Falamos pois da tragédia 16 e da epopéia, delas mesmas e das suas espécies e partes, número e diferenças dessas partes, das causas pelas quais resulta boa ou má a poesia, das críticas e respectivas

soluções. Dos jambos e da comédia...

SUZUKI, Eico. *Nô — Teatro clássico japonês*, p. 148-51.

FÚSHI-KADEN

Jo ou Prefácio — "Procurando a origem do Sarúgaku-NÔ" — começa Zêami — "a arte de comunicar, às pessoas, a alegria de viver, ora diz-se ter começado na Índia ora ter-se transmitido desde a época dos deuses, mas devido às modificações através dos tempos, a passagem de longos meses e anos, é impossível conservar as mesmas características de seu início."

Narra ele, na época da mulher-Imperador Suiko, o príncipe Shôtoku ordena, ao intelectual Hada-no-Kôkatsu, compor sessenta e seis tipos de arte — relativos, parece, ao número de províncias do Japão — para orar pela paz mundial e alegrar as multidões. Denomina o conjunto das artes de Sarúgaku. Com os séculos, vai-se aperfeiçoando esteticamente, até passar de Sarúgaku-NÔ para NÔ.

"Como o NÔ é de origem digna, seus atores nunca deverão desprezar seu espírito ou fazê-lo cair em caminho errado, seja conservando o tradicional seja introduzindo inovações. Quem aspira ser bom artista de NÔ não pode procurar outras artes sem dignidade e voltar as costas à sua arte. Mas a da poesia *uaca* — ou *Kadô* — por abrir os olhos à beleza da natureza, desenvolver a sensibilidade artística e também tornar harmoniosa a vida, é melhor seja cultivada." Diz serem conhecimentos e conselhos transmitidos por seu pai, Kan-Ami. Remata serem *expressamente proibidos ao artista de NÔ: donjuanismo, jogo, bebedeira. O praticante precisa empenhar-se no estudo e treinamento da arte, mas não deve, em conseqüência, tornar-se unilateral.*

Primeiro Livro — Treinamento de acordo com a idade

- *Sete anos* — geralmente, começa-se nessa idade. Não forçar a criança, ensiná-la sem ela perceber esteja sendo instruída. Deixá-la fazer como preferir, sem dizer se está bom ou mau. A severidade desanima-a, fazendo-a até detestar o NÔ. Nunca passar do ensino de canto, dança e movimentação, por mais talentosa que seja ela.

- *Doze, treze anos* — sua voz já é firme, tem consciência de tempo, compasso, interessa-se mais em representar. Gradualmente, será instruída em várias técnicas e peças. O garoto tem dois pontos positivos, camufladores dos defeitos na arte: figura graciosa e voz característica. Nada de mandá-lo praticar atos complexos impróprios para a idade, apanágios de adulto. Se não atrapalhará e até impedirá seu desenvolvimento futuro. O melhor é deixá-lo agir como desejar, vigiando-o um pouco mais em relação à fase anterior. Porém esta Flor — atração despertada pela atuação no palco — ainda não é a *Verdadeira Flor*, a qual só se obtém pela integração de muito treino e experiência. Não passa de *Flor Temporária*. Movimentos e andar certo de NÔ devem ser-lhe ensinados. No canto, a boa emissão de voz, a pronúncia correta das palavras. Também o bailado, mas com todo o cuidado.

- *Dezessete, dezoito anos* — não abusar do treinamento nessa fase. Com a mudança da voz, a primeira *Flor Temporária* dos treze anos já desaparece. O corpo crescido, de pernas compridas, inspira pouco equilíbrio, é desajeitado. O próprio rapaz sente desânimo, temendo a crítica do público. O interessado não deve se envergonhar nem ligar importância se rirem dele. A ordem é o treinamento incessante — porém com prudência — convencido de haver atingido a encruzilhada na arte. O único caminho é tudo fazer para não se desligar do NÔ. Perdendo a confiança nessa fase, estará liquidado para sempre. Nunca forçar a voz pois tal desequilibrará a postura, trazendo vícios irremediáveis no futuro.

- *Vinte e quatro, cinco anos* — aqui, sim, entra-se na verdadeira fase de treino. Não há mais perigo em empostar a voz em definitivo, porque sua mudança ficou lá atrás. O corpo, já formado, apresenta linhas adultas. O moço possui duas virtudes: a bela voz e a silhueta jovem, e se encaminha para o apogeu. O público, admirado, aplaude o nascente artista, cuja fama chega até a superar a do maduro. O próprio moço começa a se julgar o tal, o que lhe é por demais pernicioso. Pois não atingiu a *Flor Verdadeira* — obtida através da arte sublime, conseqüência de treinamento longo, paciente, sem falhas como terreno compacto através dos tempos. É a *Flor Temporária da Juventude*, a qual o espectador entendido consegue distinguir da *Flor Verdadeira*. Mesmo aclamado pelo público e supere, até, na aparência, o artista mais experiente, convença-se, o jovem, não estar no cume de todas as possibilidades. Peça conselho, orientação, instrução aos veteranos e, principalmente, treine sempre.

A vaidade de confundir a Flor Temporária com a Flor Verdadeira torna-se causa de afastamento ainda maior da Flor Verdadeira.

- *Trinta e quatro, cinco anos* — o NÔ desta época é o mais excepcionalmente belo de toda a vida do artista. Ele deve estudar o suficiente os diversos ensinamentos do *Fúshi-Kaden*, conhecer o que é NÔ. Se além disso, há dedicação plena ao aperfeiçoamento artístico, alcançará sucesso, será reconhecido como grande. Caso não obtenha nem reconhecimento nem muito sucesso, por mais hábil seja sua arte, compreenda não haver atingido a *Verdadeira Flor*. Ocupe-se, então, em *conhecer-se a si mesmo* e pensar bastante — é preciso o exame de consciência referente a sua arte passada e resolver seu procedimento futuro. Pois a arte após os quarenta anos entrará em ladeira descendente.

- *Quarenta e quatro, cinco anos* — a representação e a maneira de encará-la devem mudar. Mesmo obtendo sucesso e considerado perito, coloque um sucessor talentoso na companhia. Sua arte não decaiu — é, porém, inevitável o envelhecimento gradativo e a conseqüente perda de beleza física, da atração exercida sobre o público. Salvo raras exceções, até o artista muito belo, depois de idoso, não agrada em papéis de rosto descoberto. Portanto, esses irão sendo excluídos de seu repertório. A partir dos quarenta e cinco, a ordem é nada fazer que exija grande esforço físico e complexidade. Interprete, calmamente, papéis que lhe fiquem bem, não abuse das forças, realce o jovem talentoso, crie contraste com ele por uma atuação sóbria. Não conseguindo tal pessoa, nunca tente se sobressair nem se movimente demasiado. Se na idade de perder a beleza exterior possuir a Flor que não se perde, essa é a *Verdadeira Flor*. Se o artista a tiver perto dos cinqüenta, é o chamado perito antes dos quarenta. Criatura assim *conhece-se a si mesma*. Portanto, dedique-se a treinar os moços, não represente papéis que forcem o físico, os quais ressaltam os pontos fracos decorrentes da idade. Quem se conhece tão bem como se se colocasse no lugar do espectador, sim, conhece o NÔ e compreende a arte na perfeição.

- *Mais de cinqüenta anos* — a única saída a partir daqui é nada fazer. "Também o corcel envelhecido inferioriza-se à mula." Porém ao verdadeiro artista, que devido às condições físicas de idade não pode mais fazer papéis nos quais foi perito no passado, não tendo mais, no exterior, pontos de atração irresistível para o espectador, resta a *atração de sua arte*. Kan-Ami, um mês antes de falecer aos cinqüenta e dois, representa, a dezenove de maio, no templo xintoísta Sênguen, arrebatando o público. Já deixara numerosos papéis em benefício de atores mais jovens. Ali mostra só o que pode fazer com facilidade — mas sua arte se apresenta nova e maravilhosa. Seu NÔ, semelhante a velha árvore com raros galhos e folhas, não é vistoso na aparência, mas resta, nele, a bela floração. O exemplo dele, sim, é o da flor conservada até à velhice.

(Nesse dia, Kan-Ami faz o jovem pregador-artista de *Jinen-Kôji*, peça de sua autoria. Ele vai atrás dos mercadores de gente, que levam a pobre menina até outra província. O barco deles está para sair. De roupa e tudo, o moço entra na água, senta-se na embarcação e declara não se retirar nem que o matem se não a libertarem; suporta as maiores humilhações, baila a *Kussê*, *Tchúnomai* e *Kakko* — esta dança, batendo o tamborilzinho pendente pouco abaixo do peito — como preço para largarem a garota. Finalmente, o pregador consegue salvá-la. Kan-Ami cria a ilusão de ser adolescente nesse papel.)

GHERARDI, Evaristo (1670-1700). Como atuam os Comediantes Italianos.

Os Comediantes Italianos não aprendem nada pelo coração, lhe é suficiente, para interpretar uma Comédia, apenas ter observado o sujeito (a personagem) um momento antes de estar em cena. Também a mais bela de suas peças é inseparável da Ação. O sucesso de suas Comédias depende totalmente de seus Atores, que dão maior ou menor brilho conforme tenham mais ou menos espírito, e conforme a feliz ou infeliz situação em que se encontrem interpretando.

É esta necessidade de atuar instantaneamente que torna difícil substituir um bom Comediante Italiano quando, infelizmente, este vier a faltar. Não tem ninguém que não possa aprender pelo coração (pela emoção) e recitar sobre o palco aquilo que tenha aprendido; mas se trata de outra coisa com o Comediante Italiano. Quando se diz um bom Comediante Italiano, fala-se de um homem que tem profundidade, que atua mais pela imaginação do que pela memória, que compõe interpretando tudo aquilo que diz, que sabe usar (secundar) tudo aquilo que encontra na cena, ou seja, que casa muito bem suas ações e suas palavras com as de seu comparsa, que sabe entrar imediatamente em qualquer jogo cênico e em todos os movimentos que o outro lhe propõe.

Ele não é como um ator que atua simplesmente de memória: ele jamais entra em cena sem empregar nela, instantaneamente, aquilo que tenha aprendido pela emoção, ficando de tal modo ocupado que, sem se ligar aos movimentos e gestos de seu companheiro, segue seu roteiro com a impaciência furiosa de se livrar de seu papel como de um fardo que o fatiga demais [...]

(Advertência à edição de 1694 da compilação "Teatro Italiano")

PERGUNTAS

1. As encenações cerimoniais do culto do deus Osíris, que podem ser tomadas como "um verdadeiro *arquétipo do teatro*", apresentavam que fundamentos teóricos mais centrais do teatro?

2. Na medida em que, especialmente na tragédia, o gesto tem importância diminuída em relação à palavra, podemos dizer que o ator grego assentava sua interpretação cênica na expressão vocal?
3. Além da visão de religioso respeito que o ator oriental tem do teatro, que outras características básicas de seu teatro influenciam o ocidente teatral?
4. Para considerarmos a *commedia dell'arte* o primeiro grande laboratório do ator ocidental, que aprimoramentos cênicos e técnicos são devidos a ela para a atividade do ator?

3 DO SÉCULO XVIII AO TEATRO CONTEMPORÂNEO: A FORMAÇÃO DO ATOR

> *"Cada vez que vou sublinhar uma boa frase minha língua se torna pastosa e a respiração desordenada me estrangula a garganta. Admiro Molière e seus comediantes, que sabem fazer tudo o que não posso por mais rei que eu seja."*
>
> *LUÍS XIV, apud E. Bayma,* Consejos para un comediante.

CONTEÚDO DO CAPÍTULO

- Qual o significado das teorias do ator surgidas a partir do século XVIII e qual a primeira e revolucionária fundamentação estética sobre o comportamento do intérprete cênico?
- Como se desenvolve e resulta a primeira grande tentativa de sistematização do trabalho cênico do ator?
- Quais os questionamentos desenvolvidos sobre a atividade cênica e histórico-social do ator pelo mais discutido homem de teatro de nosso século?
- Como se desenham as proposições mais contemporâneas ao trabalho do ator?

As teorias do ator

Até o século XVII vimos nascer, evoluir e se instituir esse patrimônio central do teatro que é o ator. O ápice dessa trajetória, acontecido no lado ocidental da história do ator, ocorreu com os comediantes italianos do Renascimento, já que a *commedia dell'arte* deve ser reconhecida como a primeira grande oficina do intérprete cênico. Foi durante seu extenso período que encontramos mais objetivado o processo de formação do ator, quando até mesmo se cuidou de escrever alguns ensaios.

O século XVIII, e com ele a atividade dos novos teatros em inúmeras cidades, assim como o desenvolvimento de diversas companhias profissionais e o extraordinário êxito de grande número de atores, trouxe o reflexo imediato desse processo de aprimoramento setorizado da interpretação teatral: o conflito de teorias sobre esta atividade. Essas teorias, em alguns momentos, como verdadeiros tratados estéticos, estariam ligadas a sistemas gerais de filosofia, embora poucas apareçam formuladas organicamente. Com a dramaturgia já não aconteceu o mesmo, pois podemos encontrar inúmeras estéticas, que evoluíram desde a Antiguidade clássica até o contemporâneo. O espetáculo também suscitou apreciações críticas como obra de arte, que, embora não chegassem a se constituir como estéticas teatrais, ganharam a consideração de verdadeiras poéticas (ou seja, teorias da literatura dramática embora não necessariamente escrita em versos), e foram fruto de meditação historicamente recente porquanto surgiram de uma nova realidade teatral que dá importância ao diretor como responsável central pelo fenômeno global do espetáculo.

A maior parte das teorias do ator resultam de manuais sobre técnicas particulares de representação, ou são depoimentos, prefácios, cartas, autobiografias, enfim, documentário com observações sobre a natureza e psicologia da profissão do comediante. Entre outros trabalhos, destaca-se o impacto polêmico da teoria do filósofo Denis Diderot, a tentativa de sistematização completa do ator-diretor Constantin Stanislavski e a atualidade dos problemas e sugestões levantados pelo dramaturgo Bertolt Brecht.

Mas, retomemos nossa evolução histórica.

Desde 1686 as mulheres, finalmente, subiram a cena em toda a extensão territorial européia, enquanto o comediante Joseph Stranitzky exibia com sucesso o arlequinesco e guloso *Hans Wurst* em peças improvisadas no Kärntnertortheater de Viena, seu primeiro local permanente de representação, fundado em 1708. Na primeira metade do século XVIII, o teatro alemão melhorou sensivelmente devido à literatura, contudo seus atores ainda usavam a *improvisação*, mas já se notando um nível artístico mais elevado. A importância artística dos atores aumentou a ponto de fundarem uma escola onde os defeitos eram corrigidos, ponto de partida para o posterior desenvolvimento da arte teatral alemã.

O desenvolvimento de algumas companhias, como a de Conrad Ackerman, e o êxito de atores e atrizes, como Frederica Carolina Neuber (1697-1760), de Leipzig, influenciados pelas idéias dos filósofos franceses e ingleses, assim como pela penetração das companhias italianas, tornaram possível a elaboração de novas formas dramáticas. Dotada de um vigoroso talento organizador, Carolina Neuber estabeleceu para sua companhia uma disciplina modelar, que cuidava da assiduidade, da pontualidade e da moralidade entre seus atores. Vigiava a dicção buscando despertar no ator a idéia ainda não existente de expressão e estrutura. Imitando o estilo clássico dos franceses, os atores neuberianos prolongavam as palavras de forma monótona e um tanto distante da realidade, o que foi motivo de ridículo. Esses atores, influenciados por Christoph Gottsched (1700-1766), professor da Universidade de Leipzig, também preocupado em elevar o nível cênico e dramatúrgico, preferiam o classicismo francês em detrimento da dramaturgia inglesa e do mimo com sua qualidade de improvisação. Chegaram ao ponto de excluir o *Arlequim* de sua cena, apesar da preferência popular.

Promoveu-se uma reforma no guarda-roupa, que deixava de ser extravagante, assim como na interpretação teatral, sempre buscando diminuir a importância da improvisação. Segundo Léon Chancerel, a atriz Rietti de *A vocação teatral de Wilhelm Meister* de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), que outra não era senão Carolina Neuber, confessa:

> *"Quanto lamento que os comediantes tenham perdido o costume de improvisar! Cem vezes me reprovei ter contribuído para esta decadência. Naturalmente não teria sido mister conservar as antigas grosserias, nem renunciar a representar boas obras. O ator teria conservado o costume se se tivesse improvisado somente uma vez por semana; o público, o gosto pelo gênero e isto teria resultado em vantagens para todos, já que a improvisação era escola e pedra de toque para o ator. Não se tratava somente de saber seu papel de memória e imaginar que se poderia desempenhá-lo. A alma, a vivacidade, a imaginação, a sagacidade, o conhecimento do palco e a presença de espírito se revelavam a cada passo da maneira mais clara. O ator estava absolutamente obrigado a familiarizar-se com todas as possibilidades que o teatro pode oferecer. Terminava por estar completamente em seu elemento como o peixe na água, e o poeta dotado o bastante para utilizar estes fatores teria podido produzir sobre o público um grande efeito"*[1].

Esta confissão contrastava profundamente com aquilo que teria sido o estilo do ator neuberiano, filiado às premissas de Gottsched:

> *"Propunha-se a graça dos movimentos ondulantes, a solenidade de atitude, a grandiosidade dos gestos apaixonados; mas um espírito de mestre de dança presidia tudo isso que o tornava afetado e exagerado ao extremo. Os passos pela cena pareciam medidos a compasso. O corpo do ator sustentava-se por um pé, enquanto o outro se colocava descansando sobre a ponta, em* coupe pied. *Braços e mãos não faziam outra coisa que traçar no ar caprichosos arcos, expressando um* pathos *completamente alijado da realidade. Os braços pareciam cortar o ar, as mãos eram sacudidas com força e o passo avançava pavoneando o corpo com um movimento de frente para trás"*[2].

---

[1] CHANCEREL, Léon. *Panorama del teatro*; desde sus orígenes a nuestros días. Trad. de M. Sola y A. Rody. Buenos Aires, Compañia General Fabril. 1963. p. 130-1.

[2] GAEHDE, Cristian. *El teatro*. México, Nacional, 1947. p. 81.

Em contrapartida, encontramos a luta de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) contra o predomínio de padrões estranhos ao teatro alemão, tanto no drama escrito quanto na encenação teatral. Sua atuação como diretor de cena procurou promover uma maneira mais realista e sadia, uma forma mais nobre e comedida de atuar, embora não completamente natural, onde se adivinhava a influência francesa, que os atores Konrad Eckhof (1720-1778) e Friedrich Ludwig Schroeder (1744-1816) melhor reproduziram, transformando as normas da escola de Carolina Neuber. Tais normas foram estudadas em profundidade na *Dramaturgia de Hamburgo* (1769), com seus inúmeros comentários e regras para os atores. Em 1753, Eckhof fundou uma academia de atores, em Schwein, com vistas a corrigir o modo de recitar exagerado da escola de Leipzig, preferindo para isso os textos de autores alemães e os dramas burgueses. Sua escola, que durou tão-somente um ano, "lançou os princípios de uma organização em benefício dos atores, com aposentadoria e assistência social"[3]. Aquelas teses foram melhor experimentadas por Schroeder na interpretação de personagens shakespearianas.

Lessing traduziu obras de Denis Diderot, a quem estimava profundamente, analisando-o no seu ensaio *Laocoonte* (1766). Como Diderot, considerava fundamental a interpretação cênica do ator, preocupando-se, especialmente, com o problema da palavra, ao mesmo tempo que propunha que, quando o ator se vê e se escuta, "participa da plástica e da poesia". O ator é o transmissor da poesia, daí a ênfase para o seu aprimoramento técnico "com inteligência e adesão íntima", evocando, para tanto, os conselhos de *Hamlet* aos atores[4].

As reformulações do ator

Na Inglaterra do século XVII, desde a morte de William Shakespeare e com a dominação do puritanismo, o país sofreu uma grande decadência, que se manteve até meados desse século, quando a ópera e o drama francês iniciaram sugestivas influências. A técnica da representação ganhou aos poucos um nível de perfeição antes desconhecido, até culminar com a arte pessoal do grande ator David Garrick (1717-1779), introdutor de inovações cênicas, até mesmo quanto à iluminação. Tornou-se famoso por suas interpretações das personagens shakespearianas, tendo deixado à posteridade suas reflexões sobre a arte do ator e suas máscaras. Garrick salvou o teatro inglês da velha retórica ao buscar reportá-lo às fontes nacionais, mesmo em detrimento do luxo cênico. Portador de invejável cultura e talento, tendo tido vários imitadores, Garrick possuía extraordinários dotes mímicos e vocais. Esse ator inglês se valia de suas composições de personagens para combater, como já o fizera Molière pela paródia e caricatura, o teatro e a recitação dos atores mais antigos. Desenvolveu uma obra de restauração do gosto, a ponto de ganhar a admiração de Voltaire e de Diderot. Este escreveu, calcado nele, o seu *Paradoxo sobre o comediante* (1773).

---

[3] ROSENFELD, Anatol. *Teatro alemão*; história e estudos. São Paulo, Brasiliense, 1968. p. 41

[4] D'AMICO, Silvio. *Storia del teatro drammatico*. Milano, Garzanti, 1970. v. I, p. 326.

Outros atores que se destacaram foram Charles Macklin (1699-1797), Sarah Siddons (1755-1831), John Philip Kemble (1757-1823) e Edmund Kean (1787-1833), que alimentaram uma tradição que alcançou o século XIX. No entanto esses intérpretes magistrais serviram-se de peças teatrais de qualidade literária discutível — o que minimizou a importância do conteúdo do que representavam —, mas deram ao trabalho de ator o brilho e o valor formal que os espectadores recebiam como a satisfação do espetáculo assistido. Os teatros ingleses mais famosos na época foram o Covent Garden (1731) e o Drury Lane (reconstruído em 1671), ambos construídos com marcada negligência no aspecto arquitetônico, mas oferecendo, por outro lado, um melhor aproveitamento do espaço.

Na França do século XVIII, encontramos uma sociedade em vias de profundas transformações. Tal como acontecera na Inglaterra, embora de caráter mais universal, pregava-se uma revolução, que substituiria a aristocracia pela sociedade burguesa na direção política do Estado. O século XVIII dos franceses foi o *século das luzes*, o século da *Enciclopédia*, quando a noção de liberdade adquiriu um novo e particular sentido. O seu teatro evoluiu da virtuosa tragédia de Voltaire, passando pelo êxito da comédia de costumes de Marivaux e Beaumarchais, até o nascimento do drama burguês, com Denis Diderot. Foi o século da *teatromania*[5].

A cena francesa congregava um elenco destacado de esplêndidos atores. Adrienne Lecouvreur (1692-1730), representando as heroínas da Antiguidade em aparatosos trajes, ganhou fama em vista de sua tentativa de substituição do antigo estilo retórico por uma interpretação mais realista, no que foi seguida por Mlle Dumesnil, pseudônimo de Marie-Françoise Marchan (1713-1803). Esta tornou-se a atriz preferida do público parisiense de então, pelo grau de sinceridade de sua interpretação, construída mais ao acaso da inspiração. Por outro lado, Mlle Clairon, pseudônimo de Claire-Josèphe Léris de La Tude (1723-1803), não menos célebre, ao mesmo tempo que alimentava uma maneira mais simplificada de efeitos declamatórios, conforme suas *Reflexões sobre a declamação teatral* (1798), retrocedia a uma interpretação "heróico-artificial", no que era seguida por Henri-Louis Cain, cognominado Lekain (1729-1778). Estes dois últimos tornaram-se famosos como os grandes intérpretes das tragédias de Voltaire, cognome de François-Marie Arouet (1694-1778).

---

[5] Couty, Daniel & Rey, Alain. *Le théâtre.* [Paris], Bordas, 1980. p. 55-6.

Quanto às comédias de costumes, encontramos as de tendência poética, com Pierre Carlet Chamblain de Marivaux (1688-1763), em que o amor, o prazer de viver, os problemas psicológicos eram representados com ardor supremo pelos atores italianos Vicentini, vulgo *Thomassin*, famoso *Arlequim*; Margherita Rusca, como a criada; Giuseppe Antonio Balletti e Rosa Giovana Benozzi, como os enamorados, todos comandados por Luigi Riccoboni, famoso como *Lélio*. Rosa Benozzi, por seu lado, tornou-se muito aplaudida como a *Sílvia* de *Arlequin poli par l'amour* e de *Amante romanesque*, tornando-se a *coqueluche* de Paris e herdando aquele pseudônimo para o resto de sua vida. Esses atores foram chamados por Luís XV ao seu elenco de príncipe regente. Outro comediógrafo foi Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799), autor do *Ensaio sobre o gênero dramático sério* (1767), inspirado em Diderot e no *Ensaio sobre a arte dramática* de Sébastian Mércier (1773). Criou comédias de costumes de tendências políticas, que atacavam a justiça e a realeza, para serem representadas pelos comediantes franceses.

O *paradoxo* de Diderot

Inegavelmente, podemos dizer que a revolução teatral ocorrida no século XVIII foi devida às idéias do filósofo Denis Diderot (1713-1784). O realizador mais destacado da *Enciclopédia* ganhou mais importância por suas obras teóricas do que pelas realizações artísticas e dramáticas. Grande observador ateu da natureza, foi ator, dramaturgo, um *animador teatral*. Proclamava que a cena devia reproduzir o ambiente, o homem em seu cotidiano, e não caracteres abstratos. Tornou-se o ideólogo do drama burguês na França. Enquanto o século anterior prestigiara a comédia e a tragédia, o de Diderot refletiu a nova atmosfera social e moral. Foi o mentor da revolução cênica, em que tanto o palco quanto os atores tornavam-se veículos de uma reformulação do comportamento humano, mais que o púlpito e os pregadores. Para ele a pantomima deveria se ligar estreitamente à ação dramática, assim como o palco deveria se modificar, e os quadros cênicos ser substituídos por *coupes de théâtre*, tornados novas fontes de pesquisa e estudo para o ator e para o poeta. De nada adiantaria este idealizar quadros se o comediante continuasse ligado a um posicionamento simétrico e assumindo atitudes compassadas[6].

O *Paradoxo sobre o comediante*, escrito em 1773, ampliado em 1778 e publicado, postumamente, em 1830, é a primeira grande teoria sobre o trabalho cênico do ator que conhecemos. Inspirado no grande ator inglês David Garrick, este trabalho ainda analisa a técnica de interpretação das personagens das grandes atrizes de seu tempo, Mlle Clairon e Mlle Dumesnil. Em seu discurso, que é demonstrado através do diálogo de dois interlocutores, podemos destacar quatro argumentos essenciais que, de certa forma, vão promover grande transformação na história do ator.

---

[6] Berrettini, Célia. Um gênero novo: o drama burguês. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, *4* (215), set. 1984. Cultura, p. 4-5.

O primeiro deles, e o mais surpreendente, por isso mesmo mais conhecido, nos diz:

> *“É a extrema sensibilidade que faz os atores medíocres; é a sensibilidade medíocre que faz a multidão dos maus atores; é a falta absoluta de sensibilidade que prepara os atores sublimes”*[7].

Diderot propõe, assim, que a arte do ator é antes de mais nada lucidez e objetividade, pois o ator, ao interpretar uma personagem, não deve exteriorizar seus próprios e espontâneos sentimentos, mas usá-los com cabeça fria, como um segundo *ele mesmo espectador*. Para Diderot, a emoção direta perturba o ator. Este deve resolver cenicamente a personagem pela mutação mais consciente, mais racional, mais “*psicoligada*”. Para ele, todo comediante deve ter muito discernimento para qualquer papel ou qualquer espécie de caracterização. Mais adiante, escreve:

> *“[...] não lhe resta nem perturbação, nem dor, nem melancolia, nem abatimento de alma. Sois vós quem levais convosco todas essas impressões. O ator está cansado e vós, triste; é que ele se agitou sem nada sentir, e vós sentistes sem vos agitar. Se fosse de outro modo, a condição do comediante seria a mais desgraçada das condições; mas ele não é a personagem, ele a representa e a representa tão bem que vós o tomais como tal; a ilusão só existe para vós; ele sabe muito bem que ele não o é”*[8].

ou seja:

> *“[...] as qualidades principais de um grande comediante. [...] muito discernimento; acho necessário que haja nesse homem um espectador frio e tranqüilo; exijo dele, por conseqüência, penetração e nenhuma sensibilidade, a arte de tudo imitar, ou, o que dá no mesmo, uma igual aptidão para toda espécie de caracteres e papéis”*[9].

O segundo argumento propõe que, para o ator, não se trata de ser, mas parecer verdadeiro; daí a emoção, que aparece ao espectador, dever ser sem ambigüidade. Ou seja, o espectador não deve ter dúvidas sobre a emoção a que assiste.

---

[7] DIDEROT, Denis. *Paradoxo sobre o comediante.* Trad. e notas de J. Guinsburg. São Paulo, Abril Cultural, 1973. p. 462.

[8] Id., ibid., p. 463.

[9] Id., ibid., p. 460.

> *“Refleti um momento sobre o que se chama no teatro* ser verdadeiro *[sic]. Será mostrar as coisas como elas são na natureza? De forma nenhuma. O verdadeiro neste sentido seria apenas o comum. O que é pois o verdadeiro no palco? É a conformidade das ações, dos discursos, da figura, da voz, do movimento, do gesto, com um modelo ideal imaginado pelo poeta, e muitas vezes exagerado pelo comediante”* [10].

Aqui Denis Diderot coloca a necessidade da formação do ator, assim como a importância do processo de ensaios.

> *“[...] transportai ao teatro vosso tom familiar, vossa expressão simples, vosso porte doméstico, vosso gesto natural e vereis quão pobre e fraco sereis”* [11].

Ou ainda:

> *“Não que a natureza não tenha seus momentos sublimes; mas penso que, se há alguém seguro de aprender e conservar sua sublimidade, é aquele que os tiver pressentido por imaginação ou por gênio, e que os representar com sangue-frio”* [12].

À pergunta sobre a idade do bom comediante, Diderot responde que não será quando

> *“se está cheio de fogo, em que o sangue ferve nas veias, em que o mais ligeiro choque leva a perturbação ao fundo das entranhas, em que o espírito se inflama à menor centelha...”, mas “[...] quando a longa experiência é adquirida, quando o ímpeto das paixões decaiu, quando a cabeça está calma e quando a alma se domina”* [13].

Ainda quanto à educação, Diderot diz:

> *“[...] se nos é dado ver tão poucos grandes comediantes é porque os pais não destinam os filhos ao teatro; é porque ninguém se prepara para ele com uma educação iniciada na juventude”* [14].

O terceiro argumento diderotiano para o ator diz respeito à conquista da emoção da personagem, que só conta na medida em que estiver encaixada no sistema da ação dramática idealizada pelo poeta. A emoção teatral faz parte, assim, de uma conquista, não sendo o sentimento do momento que inspira o ator; o que aparece é a manifestação cênica de uma emoção conquistada através de um processo de estudo e ensaios:

---

[10] Id., ibid., p. 465.

[11] Id., ibid., p. 464.

[12] Id., ibid., p. 465.

[13] Id., ibid., p. 466-7.

[14] Id., ibid., p. 479.

> *"[...] fazem parte de um sistema de declamação; que mais baixos ou mais agudos do que a vigésima parte de um quarto de tom, são falsos; que estão sujeitos a uma lei de unidade; que são, como na harmonia, preparados e preservados; que satisfazem todas as condições requeridas apenas através de um longo estudo; que concorrem para a solução de um problema proposto; que, para ser levados ao ponto justo, foram ensaiados cem vezes"* [15],

como também:

> *"Um grande comediante é outro títere maravilhoso cujo cordão o poeta segura, e ao qual indica a cada linha a verdadeira forma que deve assumir"* [16].

O quarto e último argumento que podemos isolar a partir da leitura do *Paradoxo*, tem a feição de profundo questionamento filosófico, colocando também de forma paradoxal a condição social do ator:

> *"Vós os vedes grandes na cena, porque têm alma, dizeis; quanto a mim, eu os vejo pequenos e baixos na sociedade, porque não a têm absolutamente"* [17].

Denis Diderot representa o *Iluminismo* do século XVIII, a revolta da razão contra os mitos e os misticismos. Esta mentalidade é bem visível na sua maneira de contrapor a um imaginário ator *de inspiração* o comediante frio, consciente de seus recursos técnicos, que *não sente*, mas *faz sentir*. Posição clássica e, ao mesmo tempo, antecipadora de certo realismo moderno; trata-se de um classicismo contrário ao do romantismo, que, à epoca de Diderot, ainda não tinha nascido. Quando faz a ênfase da *observação*, nos remete a Stanislavski:

> *"o grande comediante observa os fenômenos; o homem sensível serve-lhe de modelo, ele o medita, e encontra, por reflexão, o que cumpre adicionar ou subtrair para o melhor"* [18].

Inevitavelmente, seria possível encontrar ponto de contato entre o *enciclopedista* e Bertolt Brecht; mas, na verdade, imensa é a diferença, tanto de mentalidade como, especialmente, de problema. A afinidade residiria, assim, na posição revolucionária de ambos, cada um com respeito ao próprio tempo e vivendo o futuro; mas o que Brecht quer do ator e do teatro nada tem a ver com o que Diderot lhes pedia. De qualquer forma, é inegável a importância dessa que seria nossa primeira teoria do ator na busca de uma sistematização em toda a história do teatro.

Ao final do século XVIII coube à Alemanha assumir os indicadores estéticos, desde as proposições renovadoras de Lessing, quando a cultura germânica tenta se libertar do espírito medieval. Tanto para o texto dramático quanto para o ator e o espetáculo, Lessing quer um homem mais livre e dono do seu destino. Justamente com o alvorecer do Romantismo, surgiu um enorme interesse pela arte de representar. Além de Lessing, em Hamburgo, também Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), em Weimar, deu grande atenção à cena, sugerindo como deveriam ser educados e treinados os atores, valorizando especialmente a técnica da *improvisação teatral* a partir de seus estudos sobre a *commedia dell'arte*. Ao mesmo tempo, em Viena, o escritor Joseph Schreyvogel (1768-1832), enquanto dirigiu o *Burgtheater*, de 1815 a 1832, buscou elevar o nível artístico do teatro, apresentando suas próprias metas para o trabalho prático do ator, que não coincidiam plenamente com o estilo declamativo de Weimar e o estilo mais preocupado com os efeitos cênicos, proclamados, em Berlim, por August Wilhelm Iffland (1759-1814). Muito preocupado em agradar o público, Iffland foi grande intérprete das peças de Friedrich Schiller (1759-1805) e reverente divulgador de Goethe.

O *academismo* no ator

Na Itália, de fins do século XVIII e inícios do século XIX, encontramos um teatro de manifestação diversificada: as tragédias, que obedeciam aos modelos franceses ou aos germânicos, os dramas históricos e a *commedia dell'arte*, ainda criativa e com a utilização das máscaras. Enquanto as tragédias procuravam guardar as formas mitológicas e tradicionais, a comédia continuava atenta às fábulas, com seus tipos característicos. Carlo Goldoni (1707-1793) conservou o necessário, mas diminuindo a *improvisação*, criando uma *commedia dell'arte* renovada, mais ligada à moralidade e à poesia, buscando impor uma autêntica comédia de caracteres. Suas *Memórias* (1787) não só dão a conhecer a sua vida, mas contribuem muito à história do teatro. Já encontrávamos grandes atores, na *commedia dell'arte*, renovadores, que, contudo, ainda tinham suas características pessoais e cênicas submetidas aos aspectos formais das técnicas de *improvisação* próprias da comédia italiana. Assim como no texto goldoniano os caracteres psicológicos apareceram mais destacados, também os comediantes se tornaram mais individualizados e divinizados. O público era cada vez mais vasto, mais popular e menos aristocrático, aspirando a uma dramaturgia e a um teatro que exprimisse sua ideologia. Goldoni e Carlo Gozzi (1720-1806) farão isso na comédia; o conde Vittorio Alfieri (1749-1803) e Pietro Antonio D. B. Trapassi, dito Metastásio (1698-1782), o farão na tragédia. Os grandes atores serão sempre os trágicos.

---

[15] Id., ibid., p. 463.
[16] Id., ibid., p. 478.
[17] Id., ibid., p. 479.
[18] Id., ibid., p. 473.

Quanto ao comportamento cênico e estético do ator, várias tendências puderam ser conotadas, numa observação global que o professor Ruggero Jacobbi denominava de *Academismo francês e italiano do século XIX*. Os grandes atores italianos, por seu lado, mostravam um comportamento mais voltado para o romantismo e menos clássico, até às portas do naturalismo, com Salvini. Já os trágicos franceses se manterão mais clássicos, enquanto vão alimentando as influências românticas até a escola naturalista no teatro. A dificuldade de documentação a respeito é muito grande, especialmente em língua portuguesa, mas ainda assim vamos tentar algumas considerações até alcançarmos o nosso grande trágico, João Caetano, que refletiu em suas atuações esse *academismo*, especialmente o recebido pelo veio francês.

Na transição dos séculos XVIII e XIX encontramos o ator François-Joseph Talma (1763-1826), que, também como Lekain e Mlle Clairon, não interpretava as tragédias senão vestindo indumentárias mais próximas dos costumes greco-romanos, conforme sugestões diderotianas. Amigo pessoal do imperador Napoleão Bonaparte, teria deste tomado lições particulares para comportar-se em cena com majestade. Elogiado por uns, caluniado por outros, Talma, segundo o testemunho de Mme de Staël, tinha sabido conciliar a dignidade própria dos franceses com a emoção sentimental dos novos atores alemães. O século XIX marcou o melodrama e o advento dos grandes atores de personalidades dominantes, como Talma, assim como também trouxe a aparição da crítica e da crônica teatrais, que popularizaram pelos periódicos o trabalho e a vida desses grandes atores, que a liberdade de imprensa amparava. Outra grande inovação foi a mudança no estilo da recitação francesa da cena, quando Talma preocupou-se em estudar cientificamente o teatro, a fala e a interpretação, sempre sensível aos ensinamentos dos filósofos. Ele descobriu Shakespeare quando a França não possuía senão mínimas traduções e, com os atores ingleses, aprendeu o *tom patético* de interpretação, quase se transferindo com eles para a Inglaterra. Estreou na Comédie Française, em 1787, na peça *Mahomet*, de Voltaire; projetou-se, dois anos depois, na representação de *Carlos IX*, de Marie-Joseph Chernier; e, tornou-se ator militante e revolucionário, denunciando a vassalagem do ator às leis monárquicas e assumindo sua profissão politicamente. Excluído da Comédie Française, Talma assistiu a violenta reação popular em seu apoio. Como Molière no sepultamento, também ele não recebeu os sacramentos em seu matrimônio. Foi ator funcionário do império de Napoleão, quando a crítica alimentava o individualismo do comediante, e o público já não ia ao teatro para ver a peça, mas para assistir a seus atores preferidos. Talma, assim, tornou-se "comediante de tipo moderno, que depende do crédito de um público e do interesse que esse mesmo público revele em seu favor" [19].

---

[19] DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do comediante*. Trad. de H. Facó, revista por G. Velho. Rio de Janeiro, Zahar, 1972. p. 119.

Ao estudarmos os atores italianos, vamos observar que os paradigmas classicistas de representação vão diminuindo à medida que os mestres da arte de representar vão se sucedendo. Isolamos alguns nomes para termos uma noção. De maneira geral, todos eles deixaram alguma coisa escrita ou muito se escreveu sobre eles. Assim como o estilo foi se modificando, também seu comportamento social sofreu mutações, passando de uma formação mais aristocrática para outra, mais popular. O mais aristocrático de todos parece ter sido Antonio Morrocchesi (1768-1838), leitor dos clássicos gregos e romanos, e que ganhou renome como intérprete das tragédias do conde Alfieri. Foi professor de declamação e arte teatral na Academia de Belas-Artes de Florença, publicando, em 1832, *Lezzioni di declamazione d'arte teatrale*, no qual temos oportunidade de isolar alguns indicadores próprios desse estilo acadêmico de representação. O livro relaciona os quarenta tipos de gestos mais importantes para o trabalho cênico do ator. Destaca a importância da voz e ainda apresenta lições de *ênfase*, pausas, tons de voz matematicamente medidos, além de articulação e pronúncia. Trata-se de lições mais para voz cantada do que para voz falada, mais parecendo exercícios para cantor de ópera do que para ator teatral [20]. Suas peças eram apresentadas em teatros fechados para a seleta aristocracia italiana anterior ao movimento da unificação italiana.

De uma geração subseqüente fez parte Gustavo Modena (1803-1860), patriota, anticlerical e republicano, para muitos o primeiro grande trágico desse século XIX. Filho de atores, advogado, Modena estudou música, desenvolveu forte atuação política e seu desempenho cênico pareceu alimentar um realismo ainda marcadamente classicista. De qualquer forma, procurou substituir a maneira compassada e pesada de recitar dos antigos trágicos por outra, mais desenvolta e acelerada. Foi mestre de muitos grandes atores, inclusive Rossi, Salvini e Ristori. Não ficou no especialismo da tragédia, encenando Goldoni e os dramas populares de Sabatini, além de Voltaire e Alfieri. Fez traduções, adaptou e escreveu um ato satírico, além de publicar sua correspondência.

De uma terceira geração de atores, ainda dentro do *academismo* italiano do século XIX, fizeram parte Adelaide Ristori (1822-1906), Ernesto Rossi (1827-1896) e Tommaso Salvini (1829-1915). A primeira descendia de antiga família de atores. Representou, tanto em italiano quanto em inglês e francês, as grandes heroínas de Racine, Alfieri, Schiller e Vítor Hugo, entre outros. Publicou suas experiências cênicas em 1887 com o nome de *Ricordi i studi artistici*. Causou escândalo quando interpretou a *Dama das camélias*. Rossi, tido como o segundo grande ator italiano do século passado, foi dramaturgo, traduziu e adaptou William Shakespeare, de quem foi considerado o grande intérprete na Itália, merecendo, por isso, o cognome de o *Talma italiano*.

---

[20] PANDOLFI, Vito. *Antologia del grande attore*. Bari, Laterza, 1954. p. 28.

Escreveu *Alcuni pensieri sull'arte drammatica* (1861), *Studi drammatici e lettere autobiografiche* (1885) e *Quarant'anni di vita artistica* (1887-9), entre outras. Sua técnica de recitação era admirada por Salvini, o que confirma a grande importância do trabalho vocal nessa escola. Elaborou algumas considerações sobre o caráter patológico da personalidade do *Rei Lear*. Considerava muito importante entrar no "pensamento íntimo do autor". Estabeleceu contatos com as experiências do elenco do Duque de Meiningen que o surpreenderam profundamente. Finalmente, Tommaso Salvini, o terceiro e, certamente, o mais reverenciado dos grandes atores do *Ottocento*, até o presente século, começou interpretando o *Arlequim* da *commedia dell'arte*, trabalhou com Gustavo Modena e ganhou renome como intérprete shakespeariano. Escreveu algumas obras teóricas sobre o ator: *Il segreto dell'arte rappresentativa, Di una interpretazione dell'Jago*, entre outras. Ao vê-lo no *Otelo*, a crítica norte-americana descreveu-o como um animal felino. Também enalteceu em suas obras o trabalho vocal — o uso da voz profunda era sua especialidade — e a importância da pausa e do silêncio [21], cumprindo um repertório eclético. Sua temporada moscovita impressionou grandemente Constantin Stanislavski, a ponto de este referenciá-lo seguidamente em seus trabalhos sobre o ator, admiração que também estendeu a Ernesto Rossi. Segundo o ator e teórico russo, impressionou-o a grande preparação cotidiana do papel, o demorado estudo da vestimenta e da maquiagem que Salvini cumpria buscando identificar-se com a personagem.

Nesse elenco italiano de atores do século XIX, pudemos observar o quanto evoluiu o comportamento técnico e estético desde o classicismo, demorando-se no romantismo até anunciar o naturalismo psicológico com Salvini.

A dificuldade é maior quando se busca a manualística francesa desse *academismo* cênico do ator. Como o nosso objetivo é alcançar a teoria do ator em João Caetano, vamos isolar, além de Talma, que inaugurou este item de nosso trabalho, o nome de outro ator francês daquele século: Aristippe Felix Bernier de Maligny, cognominado Aristippe (1800-1864). Contemporâneo do velho Talma, com quem muito trabalhou a ponto de ser considerado seu discípulo, será mais tarde duramente criticado por imitar o grande trágico francês. Sua carreira na França é das menos destacadas, tendo obtido alguns anos de glória e reconhecimento quando mudou-se para os Estados Unidos (1828-31). Em Nova Orleans, ministrou cursos de declamação, além de encenar textos de Voltaire, Ducis, sendo considerado um fugaz *Talma da América*. Escreveu um pequeno opúsculo, *Art du comédien* (1819) e *Théorie de l'art du comédien* (1826), que reeditou em 1854 como *Nouveau manuel théâtral*; publicou anonimamente, em 1841, *L'avant-scène*[22]. Essas publicações,

---

[21] Id., ibid., p. 180-2.

[22] PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano e a arte do ator: estudo de fontes*. São Paulo, Ática, 1984. p. 39-47.

de maneira geral, cuidam de seqüenciar definições oportunas ao ator, especialmente quanto à declamação. Acrescenta uma lista de atores, onde aparece François Riccoboni, filho de Luigi Riccoboni, o famoso *Lélio* do século XVIII, e que teria sido seu precursor. O livro empenha-se em descrever a anatomia do rosto e do aparelho fonador, destacando os problemas de dicção, respiração e prosódia, embasados cientificamente, o que conota a herança do enciclopedismo do século anterior.

> *"Dois séculos de classicismo, de obediência a Boileau e Aristóteles, firmavam uma concepção essencialmente imobilista do pensamento humano fadado a se repetir por toda a eternidade"*[23].

Para Aristippe, o teatro deveria alimentar "códigos de comportamento" que mantivessem "o ideal aristocrático em toda a sua pureza"[24]. De suas lições conseguimos retirar um formalismo quase estático e gestual de comportamento do ator, que traduz o academismo do teatro do século XIX, e que os livros de João Caetano, o primeiro grande ator brasileiro, vão muito bem expressar.

As lições de João Caetano

O esforço de João Caetano dos Santos (1808-1863) para a instituição do ator brasileiro na sociedade monárquica da primeira metade do século passado, no Brasil, lutando contra os elementos portugueses que se assenhorearam dos palcos da corte, se somou à consciência coletiva de auto-afirmação da nação brasileira. É o momento oportuno para um levantamento da opinião média do período acadêmico sobre o ator, fornecida aos brasileiros pelas *Lições dramáticas* do *Talma brasileiro*, texto que reflete a teoria e a prática européia, especialmente a francesa, da didática dramática do seu tempo.

Aos 29 anos, João Caetano publicou suas *Reflexões dramáticas* (1837), que outra coisa não são senão a condensação do livro *El arte del teatro* de D. José de Resma, que, por sua vez, é o tradutor espanhol de *L'art du théâtre* de François Riccoboni, editado na França em 1750. Em 1862, um ano antes de sua morte, João Caetano publicou *Lições dramáticas*, aos 54 anos de sua existência marcada pelo êxito como inaugurador da atividade profissional autônoma do ator brasileiro. Essa obra já teria tido três edições — 1862, 1956 e 1962 — e compõe-se de treze lições, que são ampliações e correções de sua primeira obra. Ela vem acompanhada de uma *Memória* enviada ao Marquês de Olinda, presidente do Conselho de Ministros do Império, reivindicando a criação de uma escola dramática e de uma companhia oficial.

---

[23] Id., ibid., p. 50.

[24] Id., ibid., p. 53.

As treze lições não apresentam uma organização e sucessão de temas que nos permitam destacar um método de trabalho para o ator, especialmente aos que não possuíssem "um gênio criador". Os assuntos estão espalhados pela obra, ora tratando deste ou daquele tema, repetindo alguns e insistindo nas referências curiosas da experiência particular. Há ênfase muito grande no problema da expressão vocal, envolvendo respiração, declamação, timbre, colocação vocal (onde se destaca a importância da *voz de peito*) etc., o que reflete, a propósito, as influências academicistas. Para a criação do papel, João Caetano apresenta sete etapas, que evoluem de estudar a peça em geral para melhor entender o caráter da personagem até organizar a respiração para dizer o texto, acrescentando a ação ou o gesto (segunda lição). Volta ao problema da ação na lição terceira, retomando a questão vocal na quarta, e a declamação na quinta. Na sexta lição lemos a importância da *pausa*; na sétima, a expressão do ator para o espectador. Ao falar sobre a *reflexão*, na oitava lição, o autor coloca os diferentes graus do sentimento. Enaltece a importância da criação de uma *escola nacional de teatro* na nona lição, assim como fala da importância da leitura para o ator. Vamos encontrar um laboratório para o ator na décima primeira lição, em que descreve a *morte* e o *desmaio* contando como exemplo sua interpretação da personagem *André* na peça *A gargalhada*, quando teve que *observar* os loucos de um hospital. Depois de falar do porte, nobreza, majestade e *entusiasmo*, o autor encerra sua última lição copiando "o grande mestre Rossini", que para o cantor exigia três coisas: voz, voz e voz; exige para o ator "gênio, gênio e gênio"[25].

Décio de Almeida Prado conclui que da terceira à oitava lições, bem como na penúltima e última, há marcante influência da obra *L'art du théâtre* de François Riccoboni a partir da confessa leitura de sua tradução espanhola por D. José de Resma, que João Caetano apresenta como o autor. Outra fonte direta de seu trabalho teria sido Aristippe, cujo manual para teatro traz oportuna listagem de itens e assuntos prontos a eventuais consultas. De qualquer forma, João Caetano confessa sua grande inspiração em François-Joseph Talma, sua aprendizagem com o vigor de Lekain e a admiração por Mlle Clairon, Mme Lecouvreur e Baron (1653-1729), fazendo com estas personalidades grande confusão quanto à responsabilidade de citações ou atitudes tomadas, segundo o mesmo Décio de Almeida Prado[26].

O dado mais significativo que as *Lições* nos oferecem para melhor exemplificar o comportamento *academicista* do ator, encontramos na segunda lição, quando João Caetano divide a respiração em medidas matematicamente proporcionadas para a expressão de um texto do *Otelo*, de Ducis:

---

[25] Santos, João Caetano dos. *Lições dramáticas*. 3. ed. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1962. p. 64.

[26] Op. cit., p. 97-104.

"Eu me calo, Odalberto, (um quarto de respiração, porque o pensamento fica suspenso) Eu não respondo (inteira porque termina a cláusula) Mas se já quando eu fui amigo vosso (um quarto, porque fica suspenso o pensamento) A terra em que nasci me perdoastes (meia respiração, porque quase que termina a cláusula) Eu vos rogo que agora em minha fronte (uma respiração imperceptível, porque deve quase ligar o pensamento ao que se segue) Meus remorsos vejais (meio quarto de respiração porque suspende um pouco a cláusula para descer rapidamente ao final) Não nossa injúria (com que exprime bem o pensamento, e ao finalizar toma uma respiração inteira)"[27].

Este exemplo é tirado do modelo francês devido a Caroline Vanhove, segunda esposa de Talma, em *Études sur l'art théâtral* (1836), com a substituição do texto dramático[28].

O ator do fim do século XIX

O naturalismo e as várias formas posteriores, como o simbolismo de Gabriele D'Anunzio (1863-1938), começaram a introduzir um novo tipo de ator. Da preocupação de verdade humana dos melhores naturalistas surgirá o *sistema* de Constantin Stanislavski; das tendências formalistas surgirá a revalorização do comediante popular, do ator da *commedia dell'arte*.

Uma das glórias do teatro francês do século passado foi, sem dúvida nenhuma, Sarah Bernhardt, pseudônimo de Henriette Rosine Bernard (1844-1923), que representou um considerável número de papéis que incluíam desde as ingênuas amorosas até as grandes trágicas, passando pelos inúmeros travestis de grande sucesso, como *Lorenzaccio* (1896), *Hamlet* (1899) e o *Duque de Reichstadt* (1900) do *L'Aiglon*, de Edmond Rostand (1868-1918), compondo, ao final, uma galeria de personagens das mais extensas e diversificadas. Estreou na Comédie Française em 1862, interpretando o papel da Ifigênia de Jean Racine. Dona de uma voz invejável, especial sensualidade e surpreendente energia física e espiritual, Sarah cumpriu uma das mais versáteis interpretações cênicas em toda a história do teatro. Mesmo sofrendo a amputação de sua perna direita, em 1915, não abandonou a cena, ainda interpretando *Athalie*, de Racine, e criando mais uma composição masculina em *Daniel*, de Louis Verneuil, em 1920. Ela exemplificou perfeitamente, como Rachel (1821-1858), Gabrielle Rèjane (1856-1920) e Mounet-Sully (1841-1916), o papel do ator nas sociedades liberais uma vez que, alimentando a *religião da arte*, impôs "o seu estilo e a sua maneira peculiar às formas dramáticas"[29].

---

[27] Santos, J. C. dos, op. cit., p. 16-7.

[28] Prado, D. de A., op. cit., p. 106-7.

[29] Duvignaud, J. op. cit., p. 153.

No outono de 1906, Sarah Bernhardt repousou durante dois meses para aliviar o sofrimento por causa da perna, oportunidade em que ditou suas *Memórias*. Em 1922, com sessenta anos de profissão, ela ditou *L'art théâtral* reunindo amistosos conselhos a jovens atores, que incluíam noções de técnica vocal, reconhecimento das qualidades físicas ("estudar bem as próprias forças") e das qualidades morais indispensáveis aos atores, acrescentando conselhos para a maquiagem[30]. Sarah lecionou breve período no Conservatório Dramático, onde estudara durante dois anos no início de sua gloriosa carreira. Teve uma biografia bastante popularizada, *A vida maravilhosa de Sarah Bernhardt*, escrita pelo dramaturgo Louis Verneuil.

Eleonora Duse (1858-1924) foi o ponto de encontro entre o naturalismo psicológico, que cultivou em sua melhor fase, e o formalismo de D'Anunzio, que exerceu sobre ela imensa influência em determinado período de sua vida. Por seus diversos aspectos, Duse sintetiza a transição do século XIX ao século XX. Ela nada teria escrito que pudesse consubstanciar nosso capítulo, contudo sobre ela muito se tem escrito. Vale a pena demorar um instante sobre seu trabalho, pelo muito que ela significou, para cumprirmos a passagem que nos vai levar a Stanislavski, não sem antes escutarmos August Strindberg.

Ao fim do século passado, dois grandes atores se destacavam na cena italiana: ele, Ermete Zacconi (1857-1948), considerado o maior intérprete do teatro *verista* [31], em vista dos seus dotes vocais e do seu vigor realista; ela, Eleonora Duse, que, embora não tenha feito escola, surpreendeu por sua constante busca de novas formas, querendo superar-se, renovar-se e transformar-se, resultando na mais típica expressão estética e espiritual de seu tempo.

Não freqüentando escola, pois, filha de atores ambulantes, muito pouca chance teve de freqüentá-la, nada encontramos publicado de seu próprio punho, a não ser alguma correspondência. Contudo o clássico *A vida de Eleonora Duse*, de Max Reinhardt (1873-1943), o grande encenador berlinense, traduzido por José Lins do Rego, conta-nos sua vida, embora romanceada, sua evolução artística e profissional, bem como humana. Oriunda de uma família de comediantes herdeiros da *commedia dell'arte*, com 4 anos incompletos já enfrentou a cena. Adolescente, interpretou a *Julieta* de William Shakespeare, oportunidade em que enfrentou pela primeira vez aquele aspecto convencional e frio do teatro, da declamação e dos gestos estereotipados. Com 20 anos, e sem leitura suficiente, Duse rebelou-se contra a formalidade enfadonha dos ensaios, reclamando da falta de calor humano nas personagens realistas de Zola. Ao assistir a Sarah Bernhardt na *Dama das camélias*, ficou arrebatada a ponto de confessar que assistir a Sarah libertara-a. Segundo Reinhardt, para Duse

> *"o teatro era um caminho, não conhecia outro, mas um teatro realizado de maneira tal que a pessoa se lhe entregasse de corpo e alma, como a um apostolado, um apostolado que provocasse, no recolhimento e na vibração, as forças santas e terríveis da vida".*

Para Eleonora Duse não interessavam poses estudadas, mas

> *"gestos vindos do fundo do ser. A voz quente, na escala de todos os sentimentos, do amor ao ódio, do ciúme ao rancor, da alegria ao desespero, tinha acentos profundamente humanos"*[32].

Duse viajou pelo mundo confirmando sucessos, a todos mostrando sua inquietante busca de um teatro redimensionado. Amou o poeta D'Anunzio e com ele, e por ele, experimentou o simbolismo como que contradizendo sua busca de verdade interior para o ator, tendo em vista o excesso de formalismos e efeitos dos textos do poeta. Mas interpretou, por outro lado, as grandes heroínas de Shakespeare, Goldoni, Dumas Filho, Maeterlinck, Gorki e Ibsen. O exemplo marcante, para melhor entendermos seu elã cênico, ela nos deu quando levou consigo uma rosa para alimentar sua emoção e sensibilidade, como *leitmotiv*, para a cena do balcão de *Romeu e Julieta*. Duse transfigurou em pura poesia a experiência técnica, suprindo-a com sua espiritualidade. Impôs pela sua fragilidade física sua força emocional, em contraste com a postura neoclássica dos atores que a precederam e dos que com ela contracenavam. A cadência marcada do diálogo foi substituída por novo acorde de pausa e ritmo, onde os silêncios expressavam emoções. Impusera uma nova visão de trabalho do ator, mais voltada para o emocional, para a elaboração interior em busca da verdade humana. Estamos prontos para ouvir Strindberg e receber Stanislavski.

O discurso de Strindberg

O *Discurso aos atores do Intima Teatern* (1907-9) de Johan August Strindberg (1849-1912), grande teatrólogo da Suécia, representa o mais lúcido e ajuizado ponto de vista alcançado pelo Naturalismo, já superado pelo próprio autor em prol de um novo realismo psicológico. Para August Strindberg, o ator, como um médium, transmite o texto do poeta durante seu

---

[30] BERNHARDT, Sarah. *El arte teatral: la voz, los gestos, la pronunciación*. Versión de N. Olivari. Buenos Aires, Schapire, 1946. p. 41.

[31] De *verismo*, tendência de representação da realidade de forma inteira, com suas vulgaridades e, especialmente, com seus problemas sociais; um estilo naturalista um pouco mais clássico.

[32] REINHARDT, Max. *A vida de Eleonora Duse*. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1940. p. 54, 56.

"transe" cênico. A propósito, sua dramaturgia buscou penetrar os segredos da personalidade e do inconsciente humanos, fazendo com que fossem discutidos os conflitos espirituais escondidos. Em suas peças, procurou "imitar a forma desconexa mas aparentemente lógica dos sonhos"[33].

De imediato, aconselha que o ator deva ter com o seu papel a mesma *atenção* e cuidado que um músico tem com o seu instrumento. A segunda condição, depois da atenção, seria a *imaginação*, para representar a personagem e a cena da maneira mais viva possível. Para Strindberg, o ator entra em *transe* não como alguém sonambúlico, assim como também não fica independente, isolado, pois o(s) comparsa(s) lhe faz(em) eco em cena, o que exige a manutenção de um bom relacionamento humano e profissional. A aprendizagem de um papel começa com a *palavra*: o ator deve, de início, falar lentamente para entender e ser entendido. Strindberg demora um pouco na expressão vocal, que considera importantíssima: o ator deve procurar seu próprio registro vocal, melhor que a voz teatral, falsa e discursiva. O ator poderá avançar tanto na análise e estudo do papel que suas intenções poderão transparecer além das limitações do autor. Aconselha a soltar um pouco o jogo, propiciando assim a *improvisação*. Refutando o ator que prejudica a personagem em função da exuberância da própria personalidade, ele entende que "o comediante [...] suprime inteiramente sua própria personalidade, entrando completamente em seu papel, tornando-se verdadeiramente aquilo que se diz ser"[34]. Mais adiante, diz que, assim como o caráter, as inclinações, as paixões, as fraquezas são importantes na vida do homem, também o são para a personagem.

> *"Se o comediante se envolve com os tratos exteriores, não essenciais, ou ensaia exprimir as particularidades psicológicas do papel por violentos meios exteriores, cai facilmente na caricatura e, ao invés do caráter, nos dá uma careta"*[35].

Mesmo o ator que não fala, deve agir *realmente* em cena. Mais uma vez, Strindberg reforça que o grande ator se dá inteiro ao papel, enobrecendo-o e engrandecendo-o com sua personalidade. Aceita que o ator volte as costas ao público, mas não em demasia. Strindberg assume o naturalismo e o psicologismo para o trabalho do ator, pois, ainda uma vez, "o ator é um ilusionista, ele deve dar a ilusão de ser qualquer um que não ele próprio".

O diretor francês André Antoine (1858-1943) realizou plenamente as proposições de Strindberg a ponto de influenciá-lo a criar na Dinamarca um teatro experimental. Assim, Strindberg manteve em Estocolmo o *Intima Teatern* para a encenação de suas próprias peças, a cujos atores escreveu o discurso acima resumido e que aparece publicado em francês com o nome de "L'art du comédien". Através deste pequeno documento, é possível observar a grande polêmica interna entre o naturalismo e o psicologismo, que embasou sua dramaturgia, e que vai alimentar o expressionismo e o intimismo do teatro subseqüente, o que faz de August Strindberg um dos grandes iniciadores do teatro moderno.

A composição do ator

Pelo que se pode observar até o momento, as teorias sobre o comportamento cênico do ator apresentaram diversos aspectos, geralmente de ordem formal, já que poucas chances tivemos de conhecer em profundidade as fundamentações de uma ou outra teoria. As exceções são raras. Na medida em que um ou outro ator sublinha esta ou aquela característica sobre as relações ator-texto, ator-espetáculo, ator-público, procura assimilar e conciliar proposições anteriores sobre o seu trabalho. Na evolução que estamos tratando, o aspecto psicológico parece ser o mais forte a considerar. Já estamos alcançando o século XX e as afirmações de Sigmund Freud (1856-1939) começam a incidir sobre a expressão humana e, dentro desta, sobre o teatro. O diretor, o ator, o público querem descobrir o núcleo de sentimento que vive em cada personagem e no fundo da obra dramática. Na consecução do seu trabalho, o ator pretende ser fiel a esta carga emocional. Este novo processo é de participação individualista, com um grande discurso interior tanto em quem se expressa quanto em quem assiste. Ao lado dessas proposições emocionais correrá, inevitavelmente, a mensagem ética da obra de arte pretendendo fidelidade a alguma moral social. Ao compor sua personagem, o ator acentua o aspecto que mais *sente* e ao que atribui maior importância.

O russo Constantin Serguéievitch Alexéyev, que adotou no teatro o nome de Stanislavski (1863-1938), escreveu obras teóricas a respeito da arte do ator e, especialmente, sobre sua formação. Ator, diretor teatral, teórico da arte dramática, Stanislavski influenciou profundamente o teatro contemporâneo, sobretudo por sua teoria para a composição da personagem, que, no conjunto, trouxe rigor, autenticidade e verdade ao trabalho do ator, e, como conseqüência, à encenação teatral. É ele também o responsável pelo aparecimento, no início deste século, de uma nova moral no teatro. Espírito aberto e inquieto, Stanislavski ultrapassou as críticas que lhe fizeram sobre o naturalismo psicológico.

Neto de uma atriz parisiense, filho da burguesia, desde cedo manifestou seu gosto pelo teatro a ponto de receber de seu pai um palco italiano em sua casa. Entrou para a Escola Dramática de Moscou e, posteriormente, montou e representou, desde 1887, inúmeros espetáculos amadores, que chamaram a atenção pela qualidade e pelo bom gosto. Em 1898, quando era diretor do setor de teatro da Sociedade Moscovita de Arte e de Literatura, fundou o Teatro de Arte de Moscou a partir de seu demorado encontro com o crítico, autor dramático e diretor da Filarmônica de Moscou, Vladimir Nemirovitch-Dantchenko (1858-1943). No fim do século XIX, o teatro russo estava numa situação de crise, embora tenha tido grandes atores e autores como Gogol, Turguéniev e Ostrovski. O monopólio dos teatros imperiais foi mantido até 1882, e uma censura feroz impedia a penetração do grande repertório internacional. Obrigações de ordem estrutural freavam a criação de teatros particulares.

---

[33] GRAVIER, Maurice. *Strindberg et le théâtre moderne/I*; L'Allemagne. Paris, I.A.C., s.d. v. I, p. 153.

[34] STRINDBERG, August. L'art du comédien. *La Revue Théâtrale*, Revue Internationale du Théâtre, Paris, Bordas, *5* (14) : 17, automne 1950.

[35] Id., ibid., p. 17.

A companhia do duque de Meiningen visitou duas vezes a Rússia: em 1885 e em 1890. Sob a direção de Ludwig Chronegk, mostrou aos russos algumas características do novo teatro europeu, como o "naturalismo arqueológico" na encenação das peças históricas; como a presença de uma planificação única de espetáculo; como a elaboração do trabalho individual dos atores e a organização de "massas humanas" pelo encenador; como a prevalência do elemento espetacular; como a disciplina e a subordinação dos indivíduos ao conjunto[36].

Daí a demorada entrevista entre Stanislavski e Nemirovitch-Dantchenko. Os primeiros pontos em que concordaram foram: luta contra a falsa teatralidade, contra o convencionalismo dos atores; aplicação do princípio de fidelidade histórica dos Meiningen; escolha de um repertório orientado, de um modo geral, para o naturalismo. Encenações anteriores ao Teatro de Arte já mostraram nítidas influências do naturalismo de André Antoine. A partir do trabalho do Teatro de Arte de Moscou se ouvirá falar em "naturalismo psicológico".

Outra grande influência sofrida por Stanislavski foi a atuação do ator italiano Tommaso Salvini no *Otelo* de Shakespeare. Procurou conhecer a vida que ele levava atrás dos bastidores e acompanhar seus mínimos movimentos a ponto de confessar: "o que eu aprendi com Salvini fez-me tal impressão que fiquei marcado para o resto da vida"[37].

Stanislavski elaborou progressivamente suas teorias fundamentadas numa análise psicológica do comportamento do ator buscando despertar sua inspiração, e a procura desse despertar ocupará toda a sua vida. Para tanto, recorreu à investigação científica, à psicologia experimental e aos métodos parapsicológicos da ioga. O *sistema* de Stanislavski divide-se em dois grandes momentos: 1) o trabalho do ator sobre si mesmo; 2) o trabalho do ator sobre a personagem. O primeiro momento passou a ser o centro do sistema e a condição para chegar ao segundo.

O sentimento criador estimula uma técnica psíquica do ator, desde que este supere as paixões cotidianas, para ser utilizada na cena. Trata-se, assim, de fazer atuar a consciência sobre o inconsciente (sede da inspiração); de despertar a inconsciente natureza criadora de forma consciente, alcançando, dessa forma, uma criação superorgânica, superconsciente[38]. Propõe ao ator uma descontração muscular completa antes de entrar em cena (a exemplo de Salvini) e uma *concentração* absoluta da atenção quando está no palco, processos esses que são profundamente experimentados nos ensaios.

Segundo seu método, o ator reconstrói psicologicamente a personagem, e esta reconstrução é minuciosa. Mesmo que a peça forneça poucos dados, deve-se buscar, com o exercício da *imaginação* e da forma mais concreta, o passado e o futuro da personagem. A partir dessas *circunstâncias dadas*, buscadas com o uso do *condicional mágico "SE"*, poderemos passar para o plano da realidade atual da cena.

Outras técnicas são propostas para o ator que não sente a emoção se expressar: então deve recorrer a meios físicos e materiais exteriores para alcançar o sentimento interior. Dessa forma o ator assume a *fé cênica*, ou seja, uma crença, uma fé absoluta na verdade cênica[39], e obtém uma justificativa interior para cada gesto, para cada tom.

Seus livros foram publicados, inicialmente, em inglês, a pedido de um editor norte-americano que os encomendou durante a temporada do Teatro de Arte de Moscou em Nova York. Em 1925, publicou *Minha vida na arte*, em Boston, confessando que não dera à obra as proporções que desejava. Embora resulte essencialmente biográfica, já deixava transparecer muito de seu sistema de trabalho e, durante muito tempo, tornou-se o manual obrigatório dos aspirantes à cena teatral. Em razão disso, algumas convenções mal interpretadas se acumularam. Em 1936, editou seu segundo livro, *A preparação do ator*, que contém o trabalho de elaboração interior do ator, apresentado de uma forma semifictícia, em que o autor aparece como o professor Tórtsov ou como o aluno Kóstia, ex-estenógrafo que faz as anotações de todas as aulas. A publicação dessa segunda obra, mais voltada para um tratamento técnico interior e emocional do ator, criou um estilo de interpretação. Os editores Elizabeth e Norman Hapgood buscaram publicar a complementação desse estudo, que Stanislavski já esboçara, para ser editada juntamente com a *Preparação*. Contudo, com o advento da Segunda Grande Guerra, só foi possível publicar *A construção da personagem* em 1949. Essa obra cuidou dos meios técnicos exteriores do ator, querendo com isso desmanchar a impressão deixada pelos dois primeiros livros. Os recursos físicos para o treinamento do comediante vão envolver um rigoroso trabalho vocal e corporal, pois, conforme diz o autor ao iniciar o livro, "sem uma forma externa nem sua caracterização interior nem o espírito da sua imagem chegarão até o público"[40]. Doze anos após, os editores norte-americanos trouxeram a público o terceiro volume da trilogia projetada em várias conversações estabelecidas com o ator russo, que deveria ser estudado pelos atores após tomarem conhecimento da *Preparação* e da *Construção*. Assim, *A criação de um papel* cuida de aplicar o *método* desenvolvido nos dois volumes anteriores em três peças teatrais: uma "comédia satírica russa clássica" de Aleksander Griboyedov (1795-1829), *A desgraça de ter espírito*, a respeito da qual Stanislavski escreveu um estudo datado de 1916-20; a tragédia *Otelo* de Shakespeare, datado de 1930-33; e, o último estudo, escrito em 1934, sobre *O inspetor-geral*, de Nikolai Gogol (1809-1852). O estudo mais antigo, anterior à trilogia sobre o ator, mostrava que as proposições do seu futuro *sistema* já eram experimentadas e se confirmam com o *Otelo*, onde a "ênfase sobre a libertação da vida interior de um papel, elaborando primeiro sua vida física" é maior [41]; o mesmo acontecendo com o terceiro estudo, contemporâneo de *A construção da personagem*.

---

[36] STANISLAVSKI, Constantin. *Minha vida na arte*. São Paulo, Anhembi/Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura, 1956. p. 81-3.

[37] Id., ibid., p. 95.

[38] Id., *A preparação do ator*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964. p. 239-43.

[39] KUSNET, Eugênio. *Ator e método*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1975. p. 8-9.

O *método* de Stanislavski não se aplicaria só ao teatro sério, mas também à comédia. Logo, o sistema que ele construiu paulatinamente deve ser visto "Como um rompimento claro com os ensinamentos tradicionais e uma aproximação da experiência teatral autêntica"[42]. Stanislavski propôs que não se tratava apenas de uma técnica, mas de uma *vivência* especial. Daqui nasceu o *método* que, por suas próprias declarações, não deveria ter em princípio outra finalidade senão suscitar e delimitar a inspiração do ator. É preciso agir sobre o subconsciente, mas ficando no plano da consciência, passando da imaginação à interpretação pela utilização do *condicional mágico*, da *observação*, da *memória da emoção*, da *fé cênica*, da *verdade interior* e assim por diante. O verdadeiro trabalho do ator são os ensaios.

Constantin Stanislavski alimentou inúmeras correntes com seguidores, que, em alguns aspectos, demonstraram surpreendentes antagonismos entre si. Tais senões eram resultado do grande espaço de tempo decorrido entre uma publicação e outra de sua obra, o que alimentou certos particularismos. Das mais divulgadas, encontramos a do *Actor's Studio* de Nova York, sob

---

[40] STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Trad. de F. P. de Paula Lima. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970. p. 17.

[41] Id., *A criação de um papel*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972. p. 105. (A referência diz respeito ao "Método das Ações Físicas", aspecto menos conhecido de seu método, contudo muito importante porque a partir dos meios externos e físicos o ator poderá alcançar um sentimento interior mais convincente.)

[42] STRASBERG, Lee. Introducción. In: COLE, Toby, recopilación. *Actuación*. México, Diana, 1975. p. 15.

a orientação de Lee Strasberg (1901-1983), que no início comportou-se fiel à estética de Stanislavski, mas, recentemente, conseguiu se isolar como um estilo de trabalho que se tornou marca registrada de inúmeros atores celebrizados por Hollywood.

Também cabe destacar, finalmente, alguns discípulos diretos e indiretos que publicaram estudos buscando divulgar e/ou melhor explicar o *método* de Stanislavski, entre os quais estão Richard Bolelavski (1889-1937), Michael Chekhov (1891-1955), Roberto Lewis (1909-   ) e, aqui no Brasil, o saudoso Eugênio Kusnet (1898-1975).

Discípulo de Nemirovitch-Dantchenko e de Stanislavski, o russo Karl-Theodore-Kasimir (1874-1942), mais conhecido como Vsevolod Emilievitch Meyerhold, durante dez anos esteve filiado ao Teatro de Arte de Moscou. Em 1902, desligou-se de seus mestres para fundar a Sociedade do Drama Novo, rebelando-se contra a estética naturalista e experimentando, primeiramente, uma fase simbolista, quando encenou Maeterlinck. Depois, praticou um teatro de *convenção consciente*, em que tudo na cena seria abertamente convencional, para que o espectador reconstruísse, mediante sua imaginação, o ambiente da peça. Mais adiante, experimentou a chamada *biomecânica* e, por fim, o *construtivismo*, movimentos que rejeitavam o psicologismo e o realismo sociológico próprios do TAM de Stanislavski. Preocupado em criar um teatro mais teatral e menos humanizado, um teatro com mais forma, ritmo e luz, Meyerhold estudou as artes plásticas, a música e a dança, assim como o circo, a *commedia dell'arte*, o teatro *nô* japonês e a ópera chinesa. Como resultado, precisou contar com um novo tipo de ator, embora suas pesquisas alimentassem mais um teatro do diretor que um teatro do ator. O mais importante no trabalho do comediante seria o *movimento*; seus gestos diriam mais do que as palavras, já que os movimentos são mais reveladores do que a dicção. O ator de Meyerhold deveria saltar, dançar, cantar e fazer malabarismo. Daí a *biomecânica*, um sistema de treinamento físico do ator, como uma acrobacia que se acrescentasse à concepção construtivista do espetáculo. Esse ator nunca deveria esquecer que está representando frente a um público, não identificando o ator e a personagem e contando com as *associações* do espectador. Com o *construtivismo* o trabalho do ator é desnudado, desmitificado às vistas do espectador. Tais técnicas aproximam-se daquilo que Brecht chamou de *distanciamento*, em que o ator, procedendo pantomimicamente, sai de sua personagem e comenta sua interpretação[43].

Nessa linha do esteticismo no teatro cabe encontrar a teorização, mais do que a realização prática, de Edward Gordon Craig (1872-1967), diretor, cenógrafo e teórico do teatro, filho da atriz inglesa Ellen Terry. Seus escritos sobre o ator não são muito acessíveis: faz a apologia do ator criativo, como os da *commedia dell'arte*, em formal oposição ao realismo, que é exposição, enquanto a arte deve ser *revelação*. O ator, para ele, deve desaparecer em benefício das idéias. Propõe uma *supermarionete*[44] que simbolizaria a divindade. O ator deve encontrar símbolos para se expressar. Faz a ênfase do *movimento* e considera a voz fastidiosa, almejando uma peça sem palavras. Para Craig a emoção destrói o ator pois provoca acidentes, e a identificação pode alimentar confusões e incoerências a quem assiste[45]. Quando representar, o espírito do ator deve dominar a emoção e tornar-se menos realista, menos sonoro e mais visual. Destacou a ginástica, a dança e a mímica, mais do que a teoria, conforme planejou para a sua escola de Florença cujo primeiro ano a guerra de 1914 interrompeu. Suas idéias coincidiam, assim, com as de Meyerhold, e por isso ambos propiciam alcançar o teatro e o ator de Brecht.

---

[43] ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980*. Rio de Janeiro, Zahar, 1982. p. 57.

O distanciamento do ator

Eugen Bertolt Friedrich Brecht (1898-1956) terá sido o homem mais importante de nosso século no teatro. Nasceu em Augsburg, de família burguesa, no mesmo ano em que Stanislavski e Nemirovitch-Dantchenko fundaram o Teatro de Arte de Moscou. De sua juventude muito pouco se sabe, e seu poema *Do pobre Bertolt Brecht* já deixa transparecer sua aversão à burguesia: "Mas, mais tarde, quando olhei ao redor de mim,/Não gostei das pessoas da minha classe"[46]. De sua biografia podemos destacar fases que se seqüenciam, caracterizando cada uma delas um objetivo em especial, ao mesmo tempo que conotam a incessante busca de um novo teatro.

Na primeira fase, que poderíamos denominar *a família*, encontramos um Brecht rebelde, profundamente questionador, jovem ainda e sem perspectivas futuras. Fez um elogio ao *Kaiser*, em 1914; alimentou um neo-romantismo em suas redações e tornou-se crítico literário. Estudou medicina em Munique, trocando este curso pelo de ciências, depois este pelo curso de literatura, onde interessou-se sobremaneira pelo seminário sobre o teatro de Frank Wedekind (1864-1918). Interrompeu a produção de poemas patrióticos do neo-romantismo, passando para o expressionismo. Em 1914, publicou sua primeira autoria teatral, *A Bíblia*, sob sua visão de ateu. Em 1918, pertenceu a um conselho revolucionário de operários e de soldados; nesse ano, escreveu uma primeira grande peça, *Baal*, em cuja personagem central se pode observar muito do próprio Brecht, e na qual já aparecem alguns elementos de sua futura estética: escandalizar os burgueses, quebrar a continuidade formal da ação dramática, uso de poemas e canções.

Um segundo Brecht, *o culinário*, do "primeiro comer, depois a moral", nós encontramos quando escreveu a *Ópera dos três vinténs* (1928), *Happy End* (1929), *Mahagonny* (1927-30), em que propõe a utilização de cartazes, do canto, de um estilo de interpretação próprio do *cabaret*. Uma das grandes influências sofridas na época foi a do cômico Karl Valentin (1882-1948), além de Büchner e Wedekind, quando o "*clown* surrealista" espelhava a sociedade de então nos cabarés esfumaçados e nas cervejarias de Munique. Aliás, nas peças anteriores a este período, já encontramos indícios dessa influência: *Tambores na noite* (1920), *Nas selvas da cidade* (1922), *O casamento dos pequenos burgueses* (1926). Graças às sugestões de Valentin, Brecht fez com que seus atores pintassem seus rostos de branco na cena da batalha de *Eduardo II* (1924), já que o famoso palhaço lhe dissera que os soldados ficavam esbranquiçados de medo nos campos de batalha[47]. Mais um efeito característico do teatro brechtiano.

Às vésperas da década de 30, Brecht começou a romper abertamente com a forma tradicional de teatro. Em 1929, escreve que o objetivo da nova arte é pedagógico, tanto no conteúdo quanto na forma. Temos, então, um terceiro Brecht: *o didático*. Suas peças buscavam ensinar moldes de comportamento e, para tanto, estudara o pedagogo suíço Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827). Ainda utilizaria a música e o canto, terminando por aconselhar a leitura e não a encenação das peças desse período. Nesse mesmo ano, a propósito da atriz Helene Weigel (1900-1971), escreveu *Diálogo sobre a arte de representar*, onde diz que seus atores representavam errado, pois não atuavam para "uma platéia da idade científica", logo, eles deveriam conhecer comportamento, relações e capacidade humanos para demonstrarem isso de forma *descritiva*, *consciente* e *sugestiva*, pois, para ele, o mau ator entra em transe, promovendo a hipnose, e, com isso, leva a platéia consigo. Brecht buscou reforçar sua idéia quando disse que o ator deve ser cerebral, litúrgico e que o espectador e o ator deveriam *distanciar-se* um do outro e cada um de si próprio. Não tornando compreensível o homem que representa mas mostrando o que acontece, o ator apresenta o "fenômeno em toda a sua *estranheza* e incompreensibilidade"[48]. A nova maneira de representar propõe o ator chocante mas autoconsciente; nela o gesto permite ao espectador alcançar as alternativas da cena.

---

[44] Buscando valorizar mais a imagem cênica, e até mesmo o texto dramático, Craig propôs a *supermarionete* para evitar a autonomia do ator, substituindo a manifestação mais solta de sua personalidade pelo mecanismo passivo de um ator mais estático, coreográfico e inserido no visual.

[45] ROUBINE, J.-J., op. cit., p. 152-3.

[46] PEIXOTO, Fernando. *Brecht, vida e obra*. 2. ed. rev. e aument. Rio de Janeiro, José Álvaro/Paz e Terra, 1974. p. 19-20.

[47] BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético: ensaios*. Sel. e introd. de L. C. Maciel. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967. p. 48.

[48] Id., ibid., p. 43.

Conseqüentemente, Brecht revisou algumas proposições anteriores. Da fase do *culinário*, ele retomou a *Ópera dos três vinténs* e escreveu, em 1931, algumas indicações aos atores no sentido de evitarem a identificação com a personagem, propondo uma *troca* entre o ator e o espectador onde este "aprenda muito mais da personagem do que foi dito", porque aquele deve apresentar o acontecimento ao mesmo tempo que transmite outros aspectos externos à ação. Assim, os bandidos seriam pessoas apessoadas e simpáticas para mostrar as estreitas relações entre "a sentimentalidade e a trapaça". O ator deve distinguir dicção de declamação e canto; deve não cantar mas "falar contra a música"[49].

Por essa época, Brecht estudou com muito interesse o teatro oriental e passou a sugerir a seus atores pouca expressão facial, o uso da máscara acrescido ao uso de gestos próprios de uma interpretação estilizada. Sugeriu que o palco fosse um estrado vazio com um mínimo de músicos. A voz deveria seguir uma "curva lírica", entre linguagem falada e canto. As suas peças didáticas mais exemplares desse período são *Aquele que diz sim e aquele que diz não* (1930) e *A exceção e a regra* (1930), que estreou em 1947.

Brecht parecia insatisfeito e continuava estudando e pesquisando outras áreas do conhecimento humano. Sua insatisfação era devida ao fato de que, ao buscar certo objetivo, surpreendia-se, no final, flagrando outro resultado. Quando escreveu suas *óperas* (que não eram óperas), as músicas fizeram grande sucesso popular. Já suas tentativas cinematográficas lhe trouxeram grandes frustrações. Resistia aos efeitos da iluminação para que não se criasse atmosfera ou enlevo. Em suas peças didáticas, propunha aos atores uma linha descontínua de interpretação, aos saltos.

Durante alguns períodos de tempo, ele se afastava do teatro e sua produção caía.

Podemos reconhecer o Brecht definitivo, *o épico*, a partir do momento em que escreveu seu ensaio anunciando que o teatro moderno é o teatro épico, onde a interpretação do comediante é expositiva, lúcida e didática, suscitando sentimentos mas também idéias. Por esse tempo Paul Claudel (1868-1955) já escrevera *O livro de Cristóvão Colombo* (1929), antecipando o épico. Na peça *Santa Joana dos matadouros* (1930), o autor alemão começou a deixar de lado o frio estilismo didático para atingir uma forma dialética mais complexa; e, nas suas leituras de Marx, descobriu o psicológico em seus textos políticos e econômicos, segundo Paolo Chiarini[50]. Ainda assim, enfatizou que tudo o que representar o hipnótico, criando a ilusão, deve ser suspenso. O ensaio mais importante é *Notas sobre Mahagonny* (1930), pois, ao mesmo tempo que propôs que "o teatro moderno é o épico", apresentou o famoso esquema comparação/distinção entre a forma dramática e a forma épica do teatro. Seus futuros ensaios tentaram definir melhor a expressão *teatro épico*, dizendo que ele não é novo e considerando a possibilidade de sua aplicação a qualquer texto dramático.

---

[49] Id., ibid., p. 73.

[50] *Bertolt Brecht*. Trad. de F. de Souza. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967. p. 30-1.

É também dessa época o famoso *Verfremdung*, conhecido no Brasil como distanciamento, e que tem uma série de equivalentes como significado, "nenhum dos quais rigorosamente certo". Também chamado de *Efeito V*, trata-se de um meio, um artifício para promover no espectador estranheza de modo que ele "seja levado a observar criticamente mesmo aquilo que ele até então aceitaria como fatos estabelecidos". Brecht buscava uma reorientação do espectador [51].

Certamente o ator tem grande responsabilidade, não só técnica mas também moral e ideológica nesse teatro. Deve impedir que o espectador se identifique com a personagem da peça. Deve denunciar estar consciente de que está sendo observado.

Outra ênfase de Brecht para o ator apareceu no *Diálogo de A compra do latão* (1939-40), onde anunciou a importância da *observação*, na perspectiva do teatro chinês, em que o comediante deve ter "absoluta consciência de estar sendo observado" para que o espectador comporte-se todos os dias "como alguém que tem seus atos observados", tornando-se o ator, dessa forma, um *modelo*[52]. Deverá recorrer a símbolos (como no teatro oriental); deverá observar a si próprio, promovendo o efeito *Verfremdung* consigo próprio, como um autodistanciamento.

O ponto de vista de Brecht sobre o ator representa um capítulo de sua dramaturgia. Criticando o método de Stanislavski, ele entende que o ator se cansa e torna-se repetitivo copiando o supérfluo. Brecht propôs, então, uma maneira de representar mais digna de um ser pensante. As controvérsias nas suas teorias sobre o ator podem ser estabelecidas: 1) sobre se o sistema é válido apenas para o teatro brechtiano ou, de modo geral, para o teatro épico; 2) sobre se é um sistema aplicável a todo o teatro, através de uma redução do mesmo aos moldes épicos, evitando-se o repertório que não suporte tal redução. A própria possibilidade dessa controvérsia revela o caráter polêmico, mais do que de teoria orgânica, do ponto de vista brechtiano; ou mesmo, nasce do caráter esparso dos seus escritos teóricos.

Num paralelo que se possa estabelecer com o ator de Stanislavski, podemos distinguir que o ator brechtiano deveria renunciar a todo *jogo fisionô-*

---

[51] WILLET, John. *O teatro de Brecht visto de oito aspectos*. Trad. de A. Cabral. Rio de Janeiro, Zahar, 1967. p. 226-7.

[52] PEIXOTO, Fernando. *Brecht: uma introdução ao teatro dialético*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. p. 60.

mico assim como a toda *psicologia de pacote*, conforme expressão do próprio Bertolt Brecht ao tempo de suas críticas de Augsburg. Ele recusa a interpretação à base da emoção para não atingir o elemento afetivo do espectador, porque não quer comprometer a lucidez de seu raciocínio, de sua razão. Daí os atores brechtianos buscarem *sugerir* a personagem, mostrá-la e não vivê-la. Dentre os atores mais famosos destacaram-se Helene Weigel, Peter Lorre (1904-1964), Lotte Lenya (1912-), Ernst Busch (1900-) e Charles Laughton (1899-1962).

Na linha brechtiana, ao final da apresentação, os espectadores levarão questões para serem respondidas pois estarão menos envolvidos emocionalmente (Stanislavski). Pelos seus escritos posteriores, conforme já vimos, “não é que a emoção deva ser banida da representação”, mas ela deve ser a “portadora de ideologia e, a esse título, resulta mistificadora”, daí dever ser seriamente controlada[53]. O prazer estético, para Brecht, está no prazer vivenciado na busca da solução de problemas.

Ao tentar descrever o que seria a *Nova técnica de representação* (1940), Brecht acrescenta que o ator deve indicar um *Gestus* para que fique claro que ele está mostrando algo, para que o espectador possa fazer comparações sobre o comportamento humano. O *gestus*, que substitui o princípio de imitação, estabelece sempre um objetivo social; ele reflete o *gestus* social do ator. O ator poderá recorrer à empatia durante os ensaios iniciais, evitando sempre qualquer identificação prematura. Deve ler o papel com espanto e contradição antes de memorizá-lo; deve avaliar bem o desenrolar dos fatos. O ator deve mostrar alternativas, outras possibilidades e que ele está representando uma das variantes possíveis. Brecht considerava um bom exercício, para evitar a identificação, o ator assistir a um colega ensaiar sua personagem.

A última intervenção de Brecht é *O estilo de interpretação do Berliner Ensemble* (1955), recomendando que desconfiassem dos que queriam banir a razão “fria, inumana e inimiga da vida, como uma adversária encarniçada do sentimento, que constituiria domínio exclusivo da arte”[54].

Uma extensa visão sobre a obra teórica de Brecht a respeito do ator mostrará que escreveu muito observando os aspectos de interpretação teatral, o significado artístico e social do comediante. No entanto não encontramos um esquema organizado ou sistematizado, como obtivemos de Stanislavski. Talvez porque este tenha sido um ator atuante enquanto aquele nunca pretendeu seriamente apresentar-se como ator, existindo testemunhas suficientemente numerosas para dar-nos a presumir que não lhe faltariam aptidões para fazê-lo. Ficamos, assim, impossibilitados de conclusão sobre

---

[53] ROUBINE, J.-J., op. cit., p. 155-6.

[54] BRECHT, B., op. cit., p. 279.

o que poderia ser o laboratório técnico para o ator épico, talvez porque estejamos falando de um homem de teatro mais ligado à dramaturgia, ao espetáculo do que ao ator; muito embora jamais tenha tirado deste a responsabilidade que lhe cabe para a consecução do fenômeno teatral. Entre seus escritos estão instruções para os atores, o estudo do papel, breves descrições sobre uma nova técnica de arte dramática, mas muito pouco sobre exercícios ou sugestões práticas ao ator. Certamente, se insistíssemos em buscar seu sistema para o ator, estaríamos exigindo demais de alguém que quis que o teatro fosse um instrumental agenciador de uma sociedade mais livre e justa, daí ter pensado muito mais no espectador.

O desvendamento do ator

As experiências empreendidas por Jerzy Grotowski (Rzeszow, Polônia, 1933), em Wroclaw, durante a década de 60, buscavam também a invenção de um ator novo. Sua proposta atendia a duas perspectivas distintas: um ator renovado, por um lado, em relação a si próprio, e, por outro, em relação ao conceito de ator, sempre entendido como o intérprete de uma personagem criada pela ficção literária.

Também Grotowski interessou-se pela técnica oriental de trabalho do ator, indo até a China, em 1962, para estudar os atores chineses; viajando ainda pela Ásia Central e pela Índia, retornou profundamente impressionado com o nível de formação e atuação de seus atores.

Foi aluno da Escola de Arte Dramática da Cracóvia e estudou encenação teatral em Moscou (1955). Nomeado diretor de um teatro de Opole, na Silésia, passou a dedicar-se à pesquisa sobre o trabalho do ator. Transferindo-se, em 1965, para Wroclaw, instituiu o *Teatro-Laboratório* onde aprofundou suas investigações até chegar à teoria do *teatro pobre*.

Segundo Peter Brook (1925-), desde Stanislavski, nunca tivemos ninguém que tenha pesquisado o ator, “a natureza de seus processos mental-físico-emocionais tão profunda e completamente quanto Grotowski”[55]. Em seu teatro-laboratório, verdadeiro centro de pesquisa, um pequeno grupo de atores trabalha em tempo integral e em absoluta *concentração*, pois para eles o teatro é visto como um monastério para a dedicação total e absoluta.

O público em seu teatro não é visto quantitativamente mas qualitativamente, uma vez que basta uma platéia reduzida desde que se integre alcançando, no geral, uma forma de culto. Então, pensamos na tradição católica da Polônia e sua infinidade de igrejas, apesar do regime comunista. Grotowski esclarece que não se trata de uma missa, mas de "um novo relacionamento isabelino unindo o privado e o público, o íntimo e a multidão, o secreto e o aberto, o vulgar e o mágico"[56].

---

[55] Prefácio. In: GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre.* Trad. de A. Conrado. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971. p. ix.

A relação ator-platéia é central no teatro de Wroclaw, onde a técnica cênica e pessoal do ator é a responsável pela consecução da *essência teatral.* Stanislavski está na origem de Grotowski, por formação, e seu método envolvendo o estudo, a sistematização da *observação* e sua investigação metodológica incidiram fortemente em seu trabalho. Contudo, segundo Grotowski, atingem às vezes conclusões opostas. Acrescente-se a isso que também Dullin, Delsarte (1811-1871), Meyerhold, Vaktanghov (1883-1922), bem como a técnica oriental da Ópera de Pequim, do *kathakali* indiano e do *nô* japonês, somam-se à sua fundamentação técnica e teórica.

O método de Grotowski, que, como o de Brecht, não se baseia numa série de habilidades, está centrado no ator enquanto possibilidade de *tensão* levada ao extremo, a partir de seu inteiro *despojamento,* de seu total desnudamento íntimo, de uma total doação. O ator deve amadurecer nessa linha sem o menor egoísmo, ou auto-satisfação. Trata-se de

> *"uma técnica de transe e de integração de todos os poderes corporais e psíquicos do ator, os quais emergem do mais íntimo de seu ser e do seu instinto, explodindo numa espécie de transiluminação"*[57].

Seu processo, mais do que instrumentalizar o ator, quer chegar ao impulso puro pela eliminação de resistências, como se o ator percorresse uma *via negativa,* daí alcançar o seu *teatro pobre,* ou seja, a arte dramática reduzida à mais rígida essência. Contando somente com atores preparados meticulosamente e com um espaço oportuno ao movimento sonoro e rítmico, o *teatro pobre* dispensa cenários, maquiagem, iluminação elaborada, efeitos técnicos e qualquer material acessório.

O corpo e a voz ganham, na escola de Grotowski, a importância de uma descoberta: para ele, o ator, antes de pensar, deve agir, deve "pensar com o corpo". O trabalho vocal pressupõe, assim, o trabalho corporal: primeiro um corpo que se entrega totalmente, depois tudo deve vir a partir dele, inclusive a voz.

Em suas encenações de Marlowe, Calderón, Mickiewicz e outros, enquanto o conteúdo literário foi prejudicado, o conteúdo emocional foi enriquecido intensamente já que, para ele, o teatro começa quando a palavra não é suficiente. Os espetáculos

> *"tendem a reanimar a utopia das emoções elementares engendradas pelo rito comum, pela estática exaltação em que a comunidade sonha a sua própria essência [...]; em que o homem se sente em união com o Ser total"*[58].

Daí o seu ator no processo de repetir a expiação, aproximando-se da santificação (apesar de Grotowski se referir como ateu), alcançar o conceito de *ator santo:* um ator

> *"que realiza uma ação de autopenetração, que se revela e sacrifica a parte mais íntima de si mesmo — a mais dolorosa, e que não é atingida pelos olhos do mundo —, deve ser capaz de manifestar até o menor impulso"*[59].

A arte do ator em Grotowski deve estimular o processo de auto-revelação, de desvendamento; disciplinar e transcrevê-lo em sinais desse processo criativo; eliminar as resistências pelo apronto físico e psíquico do organismo; alcançar o objetivo não pelo que deve ser aprendido mas pelo que deve ser desaprendido para atingir o *ato criador* e as leis que o regem.

O ator nas últimas décadas

Estamos alcançando o final de nossa história do teatro, que quis ter o *ator* como centro constante de consideração. Chegamos aos nossos tempos contemporâneos. Ainda nos interessa verificar algumas teorias de nossas duas últimas décadas: o *Living Theatre*, o *Odin Teatret*, o *Open Theatre* e o *Teatro do Oprimido.*

Mas antes trataremos, brevemente, de Antonin Artaud, que não se situa nas duas últimas décadas mas ainda está influenciando o teatro até nossos dias. Seus escritos poéticos propõem uma revisão e um renascimento do espetáculo a partir de teorias metafísicas e visionárias, numa visão monástica de teatro, um teatro "cruel em si mesmo".

Antonin Artaud (1896-1948), ator, poeta e teórico do teatro, acreditou num espetáculo que salvasse o homem. Uma visão geral de suas teorias poderá ser obtida no seu livro *O teatro e seu duplo* (1938). Visionárias e metafísicas, elas inspiraram a estética do ator das últimas décadas, pelo seu esoterismo e magnetismo mágico. Artaud recusa todo e qualquer meio que oriente o teatro pelo psicologismo, assim como pela literatura: ele está interessado no ator abandonado às forças instintivas.

---

[56] Id., ibid., p. xi.

[57] GROTOWSKI, J., op. cit., p. 2.

[58] FLASZEN, Ludwik. Grotowski: e após o teatro de vanguarda?. *Cadernos de Teatro,* Rio de Janeiro, O Tablado, *43* : s.n., 1969.

[59] GROTOWSKI, J., op. cit., p. 20.

Artaud descobriu os bailarinos de Bali na Exposição Colonial de Paris, em 1931, e inspirando-se neles quis criar um teatro metafísico, que buscasse alcançar a *ascese purificadora*, reinventando o novo a cada noite. O espaço da ação cênica deveria se tornar um lugar de perigo para o ator e/ou qualquer pessoa. Cada emoção resultaria de algum *sopro* ou respiração, e o ator, assim, ressurgiria como um atleta efetivo. O *sopro* poderia promover o sentimento buscado, neste ator, correspondendo a cada *sopro* um sentimento determinado. Para ele os atores balineses devolviam à convenção teatral o seu valor superior. Pelo *sopro* pode-se penetrar no corpo da personagem e dar-lhe vida[60].

Artaud queria um ator que se libertasse das imponderáveis circunstâncias e renunciasse à sua "liberdade de intérprete", dominando seu corpo e sua voz a ponto de "emitir, no momento oportuno, exatamente o *signo* que é solicitado a produzir" [61]. Tudo o que atua, para ele, é uma *crueldade* porque reflete a ação exasperada e extrema que busca renovação. Os obstáculos entre o vivido e o representado estariam abolidos no seu *teatro da crueldade*. Na comunhão entre o ator e o espectador se buscaria a *desobstrução do ser*. Seu ator deve experimentar gestos patéticos, desenvolver movimentos intensos sem receios de qualquer atitude ridícula. Nesse processo, as palavras e a expressão vocal são instrumentos fundamentais e expressivos. Refutava os atores franceses, pois os considerava deformados por falarem corretamente, incapazes de lançar sons inabituais e inumanos.

Após esta breve visão de Artaud, podemos entender melhor o realismo exacerbado dos atores do *Living Theatre* de Nova York, grupo fundado em 1951 por Judith Malina (1926-   ) e Julien Beck (1925-1985). Premiado em 1961, em Paris, no Teatro das Nações, como a melhor companhia dramática, o *Living* teve proibida, em 1968, a representação de *Paradise Now* no Festival de Avignon. Seus atores passaram a significar o símbolo da contestação mais radical. Perseguido nos Estados Unidos, provocando distúrbios em várias cidades européias, foram detidos no Brasil, onde conseguiram fazer algumas apresentações ligadas ao Teatro Oficina, em 1970, e à Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo, em 1971. Este último espetáculo foi desenvolvido como atividade extracurricular com os alunos para a realização de uma experimentação de suas teorias. O resultado desse trabalho foi apresentado no penúltimo dia do ano numa praça pública em frente à igreja-matriz de Embu, lugarejo situado a 25 quilômetros da capital paulista. Os *Rituais e visões de transformação*: assim foi chamado o espetáculo montado num esquema imaginado e desenvolvido pelo *Living* com professores

---

[60] ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. de F. H. Pais Brandão. [Lisboa], Minotauro, s.d. p. 95-6.

[61] ROUBINE, J.-J., op. cit., p. 154-5.

e alunos da EAD. Em 1972, o grupo desmembrou-se, voltando rapidamente em 1975 para as representações de *Sigma de Bordéus*.

De qualquer forma, essa comunidade de atores que, a partir de 1959, buscou o estímulo para seu trabalho nos escritos de Antonin Artaud, elaborou seu teatro experimental na procura incessante de uma forma de espetáculo onde atores e espectadores comungassem um mesmo impulso de *liberdade*[62]. O período artaudiano culminou em *Paradise Now*, espetáculo que fazia a apologia da revolução e da anarquia, não aceitando qualquer espécie de proibição, fundamentado na mística oriental, especialmente da Índia.

Reagindo contra o naturalismo de Stanislavski, Julien Beck e Judith Malina buscaram uma linguagem cênica meio sonho, meio ritual, além do consciente e do inconsciente. Nesse tipo de encenação pretende-se envolver o espectador. Seus atores querem esgotar todas as possibilidades da *improvisação teatral*, explorando-a em profundidade, mais na elaboração laboratorial do que nas apresentações públicas. Um novo tipo de ator foi pensado, especialmente após o espetáculo *Connection* (1959), um ator consciente e responsável, como um microcosmo da sociedade em que vive. Desde um estímulo proposto, o jogo cênico crescia conforme a personalidade de cada intérprete. Já na preparação do espetáculo, a cada instante se elaborava uma nova experiência como ação cênica (o que para uns significava a ausência de um método). O problema vocal não tinha grande importância, pois cada um atuava na medida de sua própria voz. A partir da montagem acima referida, a droga começou a ser usada como estimulante cênico, e daí então o ator era a cada dia uma inesperada personagem.

De uma das grandes crises do *Living Theatre*, em 1963, destacou-se Joseph Chaikin (1935-   ), que abandonou aquele elenco, disposto a buscar outras formas de trabalho, fundando nesse mesmo ano o *Open Theatre*. Russo de origem, mas nascido em Nova York, freqüentou o curso de teatro de uma escola de Iowa, e foi aluno de Mira Restova, Lee Strasberg, Uta Hagen, entre outros, chegando a se apresentar com sucesso na Broadway. De sua passagem pelo *Living Theatre*, Joe Chaikin levou a total dedicação ao teatro e a negação do vedetismo em proveito do espírito grupal.

O *Open Theatre* foi um laboratório aberto (daí o seu nome) para atores eventuais aperfeiçoarem-se tecnicamente. Aberto a qualquer forma de interpretação, retomou o método de Strasberg, que terminou por criticar pela sua introspecção e por seu egocentrismo. Para Chaikin, o teatro é um encontro entre o ator e o espectador, assim como a transformação instantânea de uma personagem noutra. As origens da civilização, a Gênesis, a sociedade comunista, o *mass-media*, a guerra do Vietña, os mitos bíblicos, a reencarnação, foram desenvolvidos como exercícios coletivos em que as possibilidades individuais do corpo e da expressão vocal foram explorados. O grotesco e o feio, gritos e contorções não eram temidos em seu minúsculo estúdio da Rua 14[63].

---

[62] BINER, Pierre. *O Living Theatre*. Trad. Forja. [Portugal], Forja, 1976. p. 157.

No *Open* todos os processos se tornaram simultâneos: discussões teóricas, formulação dos temas, exercícios comuns, bem como a redação escrita das improvisações desenvolvidas, das quais *Viet Rock* (1966) parece ter sido o grande exemplo. Joe Chaikin estudou com Strasberg, esteve no *Living Theatre*, trabalhou com Peter Brook na encenação de *US*, encontrou Grotowski e se apresentou no Berliner Ensemble, daí, talvez, esse espírito de integração que seu teatro quer alcançar, o mais universal possível, numa forma superior de comunicação, embasada no *silêncio*. Para ele os sistemas organizados encalham porque o processo deve ser dinâmico e a evolução é o que conta durante os trabalhos. Desse modo, a teatralidade torna-se mais importante que o texto escrito.

Eugenio Barba (1936-), de origem italiana, cursou literatura escandinava e história das religiões na Universidade de Oslo; a partir de 1960 estudou na Polônia, e, de 1961 a 1963, com Grotowski, de quem é considerado discípulo, fundou em outubro de 1964 o *Odin Teatret*, em Holstebro, na Dinamarca. Aplicou os princípios disciplinares para criar uma *coletividade* para superação das dificuldades internas e externas à prática teatral. Em Barba, a noção de *rito* — que ele foi buscar em seus estudos sobre história das religiões — é aprofundada para uma técnica de expressão cênica. O *rito* torna-se modelo de conduta para o ator.

> *"Nos momentos de grande angústia, de alegria sem limites, de medo ou entusiasmo, reagimos de maneira diferente à vida cotidiana. Em nosso teatro, tentamos fazer aparecer estes modelos de conduta e, em seguida, canalizá-los e discipliná-los"*[64].

Grotowski reconheceu publicamente que seu discípulo elaborou mais ainda o trabalho cênico do ator: enquanto ele partia de textos para os exercícios de *associações*, Barba, mais liberado das fórmulas do passado, partia de temas ou simples roteiros. Este vê antes na *disciplina* do que nos dotes artísticos do ator o fator mais importante, contando muito, na seleção dos candidatos, o caráter, a moral e a ética. Seu teatro busca valorizar o material humano em detrimento do material técnico, opondo-se radicalmente à exploração industrial e financeira da arte teatral. Seu ator deve ser lúcido e ambicionar mudar a sociedade, mudando, primeiramente, a si próprio; quando em cena,

---

[63] ASLAN, Odette. *El actor en el siglo XX*; evolución de la técnica, problema ético. Barcelona, Gustavo Gilli, 1974. p. 269.

[64] TAVIANI, Ferdinando. O teatro na rua; em Bérgamo um Laboratório Internacional de Teatro. *O Correio da Unesco*, *6* (3) :14, mar. 1978.

deve atuar "como se fosse a última vez que tivesse algo a comunicar aos demais"[65].

O treinamento do ator supõe uma boa saúde tanto física quanto psíquica. Para a sua preparação física são aproveitados os exercícios da *biomecânica* e de acrobacia, mesmo os mais perigosos. O importante não é a execução do trabalho físico mas as motivações e os impulsos que levaram o corpo a reagir dessa forma. Os gritos, o descontrole físico não são considerados criativos pois não estão baseados num rigor e disciplinas estritas, nem resultam do fluxo lógico de seus impulsos. O trabalho vocal depende absolutamente do rendimento corporal.

Seus espetáculos alimentam a idéia do *teatro pobre*, sem cenários, sem luz, sem maquinista etc., e nada resulta definitivo em vista da expectativa de participação do público; logo, as modificações são constantes e os ensaios diários, mesmo quando em temporadas.

> *"Durante nosso trabalho, tentamos descobrir nossos reflexos socialmente condicionados, para atingirmos o núcleo vivo e original, e disciplinar este processo, convertendo-o em signos* e situações. Se tudo evoca, às vezes, os gestos hieráticos de certos ritos religiosos, é independente de nossa vontade"[66].

Busca-se no ator os impulsos resultantes de sua própria subjetividade,

> *"enraizados na memória do seu corpo [...] Seu universo interior, que se exprime sempre por uma linguagem pessoal que vai das reações biológicas e irracionais — as mais instintivas — às elaborações racionais"*[67].

O brasileiro Augusto Boal (1932-), natural do Rio de Janeiro, um dos profetas do novo teatro latino-americano, estudou dramaturgia e história do teatro na Universidade de Colúmbia, Estados Unidos. Convidado, participou durante quinze anos do Teatro de Arena de São Paulo (1956-71), quando deixou o Brasil, após a revolução de 1964, exilando-se na Argentina; trabalhou neste país e também no Peru, Portugal e França; escreveu *Teatro do oprimido* (1975), *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro* (1977), *Técnicas latino-americanas de teatro popular* (1979) e, o mais recente, *Stop: c'est magique!* (1980), todos obras teóricas editadas no Brasil e no exterior, além de inúmeras peças teatrais.

Divulgador do sistema *Coringa*, Boal diz ser este uma "forma permanente de se fazer teatro — dramaturgia e encenação", em que o ator pode assumir mais de uma personagem: ora utilizando a empatia do método de

---

[65] ASLAN, O., op. cit., p. 263.

[66] Taviani, F., op. cit., p. 14.

[67] O TEATRO Odin: histórico, filosofia e preparação dos atores. *Cadernos de Teatro*, Rio de Janeiro, O Tablado/Serviço Nacional de Teatro, *84* :5, jan.-mar. 1980.

Stanislavski, ora promovendo o distanciamento da ação dramática do teatro épico de Brecht. O seu *teatro do oprimido* quer que o espectador seja atuante e decisivo na encenação como um protagonista de um teatro que "deve ser praticado socialmente"[68].

Seu ator pode ser um não-ator: um estudante, um operário, um camponês, um empregado público, enfim todos, desde que desentorpeçam seu corpo, comprometido pelas tarefas cotidianas da sociedade capitalista. De um modo geral, seu sistema de trabalho não supõe os atores dos teatros fechados, mas os atores das praças públicas, dos grandes acontecimentos populares, como se se quisesse reviver as origens do teatro e suas festividades profanas. O ator do *teatro do oprimido* deve ser extremamente dialético, e uma série de exercícios são oferecidos nos três últimos livros citados, buscando alimentar a possibilidade desse ator tanto física quanto ideologicamente.

Ao final, parece-nos que conseguimos fechar um círculo. Buscamos origens remotas e localizamos coletividades que se reuniam com o objetivo de consagrar um cerimonial de louvação por algum bem recebido de uma entidade superior. Concluímos nossa história do ator, surpreendendo outro cerimonial coletivo, que, agora, reivindica novos comportamentos para a sociedade, onde o homem é chamado a novas responsabilidades. O ator é agora um agenciador social de grande responsabilidade, de compromisso não mais tão-somente estético e lúdico, mas também social e histórico, como nas origens dos fenômenos cênicos. O espectador deixou de ser agente passivo e é provocado a assumir a cena e a história.

DISCUTINDO O CAPÍTULO

1. Conceitos a rever: a evolução do problema da improvisação teatral; a importância de alguns atores; a valorização do ator em detrimento do texto dramático; o recurso técnico da *observação*; o academismo do ator; as proposições naturalistas; o *método* de Stanislavski; a *biomecânica*, o *distanciamento*, o *ator santo* e o *sistema coringa*.
2. Discorra sobre o significado das teorias do ator, a importância de seu estudo e a seqüência lógica de suas proposições.
3. Por que o *Paradoxo* de Diderot deve ser considerado um documento fortemente reformulador do exercício cênico e estético do ator?
4. O que é o academismo cênico do ator que encontramos nos atores italianos e franceses do século XIX?
5. Qual a importância histórica e teórica do ator brasileiro João Caetano?
6. Considere sobre o significado dos trabalhos de Sarah Bernhardt e Eleonora Duse para a transformação do ator de fins do século passado.
7. Por que o *Discurso* de Strindberg pode ser considerado referência central para o ator naturalista e moderno?
8. Quais os dois grandes momentos de trabalho do ator que compõem o *método* de Stanislavski e como se desdobram?
9. Considere mais demoradamente sobre as várias fases do teatro de Brecht até alcançar o *distanciamento* épico do ator.
10. Explique melhor o processo de desvendamento do *ator santo* de Grotowski, assim como considere algum paralelo com as origens do teatro tendo em vista as proposições de seu discípulo Eugenio Barba.
11. Qual a importância dos escritos de Artaud para as teorias e a estética do ator das duas últimas décadas e como eles são reelaborados?
12. Que paralelos e que importância podemos trazer ao sistema proposto pelo brasileiro Augusto Boal, tendo em vista toda a evolução das teorias do ator?

Referências bibliográficas

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*, p. 95-6.
ASLAN, Odette. *El actor en el siglo XX...*
BERTHOLD, Margot. *Historia social del teatro*, v. 2.
BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido...*
BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético.*
DIDEROT, Denis. *Paradoxo sobre o comediante.*
DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do comediante.*
GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre.*
ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral 1880-1980*, p. 146-69.
SANTOS, João Caetano dos. *Lições dramáticas.*
STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator.*
____. *A construção da personagem.*

TEMA

DIDEROT, Denis. *O paradoxo do comediante*, p. 478-9.

SEGUNDO — Assim, um cortesão, um comediante, que não consigam tomar senão uma forma, por mais bela, por mais interessante que seja, não passam de dois maus títeres?

PRIMEIRO — Meu desígnio não é caluniar uma profissão que amo e estimo; referi-me à do comediante. Ficaria desolado se minhas observações, mal-interpretadas, vinculassem a sombra do desprezo a homens de talento raro e utilidade real, aos flagelos do ridículo e do vício, aos mais eloqüentes pregadores da honestidade e das virtudes, à vara de que o homem de gênio se utiliza para castigar os maus e os loucos. Mas correi os olhos em torno de vós, e vereis que as pessoas de jovialidade contínua não possuem grandes defeitos, nem grandes qualidades;

---

[68] BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975. p. 168-9.

que comumente os gracejadores de profissão são homens frívolos, sem qualquer princípio sólido; e os que, semelhante a certas personagens que circulam em nossas sociedades, não têm nenhum caráter, primam em desempenhar todos.

Um comediante não tem pai, mãe, mulher, filhos, irmãos, irmãs, conhecidos, amigos, amante? Se fosse dotado dessa estranha sensibilidade, que se considera a principal qualidade de sua condição, perseguido como nós e atingido por uma infinidade de penas que se sucedem, e que ora mancham nossas almas, ora as dilaceram, quantos dias lhe restariam para conceder ao nosso divertimento? Muito poucos. O gentil-homem da câmara real interporia vãmente sua soberania, o comediante encontrar-se-ia amiúde no caso de lhe responder: "Senhor, hoje eu não saberia rir, e é por outra coisa que não os cuidados de Agamenon que desejo chorar". Entretanto, não se percebe que as aflições da vida, tão freqüentes para eles como para nós, e muito mais contrárias ao livre exercício de suas funções, os interrompam amiúde.

No mundo, quando não são bufões, acho-os polidos, cáusticos e frios, faustosos, dissipados, dissipadores interessados, mais impressionados por nosso ridículo do que tocados por nossos males; de um espírito bastante sereno ante o espetáculo de um acontecimento lastimável, ou ante o relato de uma aventura patética; isolados, vagabundos, à mercê dos grandes; poucos modos, nenhum amigo, quase sem qualquer dessas santas e doces ligações que nos associam às penas e aos prazeres de outrem que partilha dos nossos. Vi muitas vezes um comediante rir fora do palco, não guardo lembrança de jamais ter visto um deles chorar. Essa sensibilidade a que eles se arrogam e que se lhes abona, o que fazem dela, então? Largam-na sobre o tablado, quando descem, a fim de retomá-la quando tornam a subir?

O que lhes calça o soco ou o coturno? A falta de educação, a miséria e a libertinagem. O teatro é um recurso, nunca uma escolha. Nunca alguém se fez comediante por gosto à virtude, pelo desejo de ser útil na sociedade e de servir a seu país ou sua família, por nenhum dos motivos honestos que poderiam mover um espírito reto, um coração ardente, uma alma sensível a abraçar tão bela profissão.

Eu próprio, jovem, oscilava entre a Sorbonne e a Comédie. Ia, no inverno, durante a estação mais rigorosa, recitar em alta voz os papéis de Molière e de Corneille nas aléias solitárias do Luxemburgo. Qual era meu intento? Ser aplaudido? Talvez. Viver em familiaridade com as mulheres de teatro que eu achava infinitamente amáveis e que eu sabia serem muito fáceis? Certamente. Não sei o que eu teria feito só para agradar a Mlle Gaussin, que estreava então e era a beleza personificada; a Mlle Dangeville, que contava tantos atrativos no palco.

Já se disse que os comediantes não têm nenhum caráter, porque, representando todos, perdem aquele que a natureza lhes deu; que se tornam falsos, como o médico, o cirurgião e o açougueiro se tornam duros. Creio que se tomou a causa pelo efeito, e que eles não servem para interpretar todos porque não têm nenhum.

Segundo — Ninguém se torna cruel porque é carrasco; mas a gente se faz carrasco porque é cruel.

Primeiro — Debalde examinei esses homens. Nada vejo neles que os distinga do resto dos cidadãos, a não ser uma vaidade que se poderia chamar insolência, um ciúme que enche de dissensões e ódios suas reuniões. Entre todas as associações, não há talvez nenhuma onde o interesse comum de todos e o do público sejam mais constante e mais evidentemente sacrificados a miseráveis pequenas pretensões. A inveja é ainda pior entre eles do que entre os autores; é dizer muito, mas é verdade. Um poeta perdoa mais facilmente a outro poeta o êxito de uma peça, do que uma atriz perdoa a outra atriz os aplausos que a designam a algum ilustre ou rico devasso. Vós os vedes grandes na cena, porque têm alma, dizeis; quanto a mim, eu os vejo pequenos e baixos na sociedade, porque não a têm absolutamente: com as palavras e o tom de Camila e do velho Horácio, sempre os costumes de Frosina e de Sganarello. Ora, para julgar o íntimo do coração, deverei reportar-me a discursos de empréstimo, que alguém sabe expressar maravilhosamente, ou à natureza dos atos e ao teor da vida?

Segundo — Mas outrora Molière, os Quinault, Montménil, mas hoje Brizard e Caillot, que é igualmente bem-vindo entre os grandes e os pequenos, a quem confiaríeis sem medo vosso segredo e vossa bolsa, e com o qual julgaríeis a honra de vossa mulher e a inocência de vossa filha mais em segurança do que com este grão-senhor da corte ou com aquele respeitável ministro de nossos altares...

Primeiro — O elogio não é exagerado: o que me irrita é não ouvir citado um número maior de comediantes que o tenham merecido ou que o mereçam. O que me irrita é que, entre esses proprietários por condição de uma qualidade, fonte preciosa e fecunda de tantas outras, um comediante homem educado e uma atriz mulher honesta sejam fenômenos tão raros.

Concluamos daí ser falso que disponham de seu privilégio especial e que a sensibilidade, que os dominaria no mundo assim como no palco, se dela fossem dotados, não lhes é a base do caráter nem a razão do êxito, que ela não lhes pertence nem mais, nem menos que esta ou aquela condição da sociedade, e que se nos é dado ver tão poucos grandes comediantes é porque os pais não destinam os filhos ao teatro; é porque ninguém se prepara para ele com uma educação iniciada na juventude; é que uma companhia de comediantes não é como deveria sê-lo em um povo onde se atribuísse a função de falar aos homens reunidos a fim de serem instruídos, divertidos, corrigidos, a importância, as honras, as recompensas que merece uma corporação formada; como todas as outras comunidades, de indivíduos tirados de todas as famílias da sociedade, e conduzidos à cena como ao serviço público, ao palácio, à igreja, por escolha ou por gosto e com o consentimento de seus tutores naturais.

Stanislavski, Constantin. *A preparação do ator*, p. 106-7.

Busquem encontrar tanto a beleza quanto o seu oposto e defini-los; aprendam a conhecê-los e a enxergá-los. De outro modo seu conceito de beleza será incompleto, açucarado, bonitinho, sentimental.

Voltem-se depois para o que a raça humana produziu nas artes plásticas, na literatura e na música.

No fundo de todo processo de obtenção de material criador para o nosso trabalho jaz a emoção. Mas o sentimento não substitui uma dose imensa de trabalho por parte do nosso intelecto. Vocês talvez receiem que os pequeninos toques que os seus cérebros possam acrescentar por conta própria venham estragar o material que extraíram da vida? Não há perigo. Freqüentemente esses acréscimos originais o realçam muito, quando acreditamos neles com real sinceridade.

[...]

Depois que aprenderem a observar a vida à sua volta e a explorá-la para o seu trabalho, vocês se voltarão para o estudo do material emocional mais necessário, importante e vivo, em que se baseia a sua principal criatividade. Refiro-me às impressões que vocês obtêm no intercâmbio direto e pessoal com os outros seres humanos. Esse material é difícil de conseguir porque é em grande parte intangível, indefinível e só perceptível no íntimo. É verdade que muitas experiências invisíveis, espirituais, se refletem na nossa expressão facial, nos nossos olhos, voz, palavra, gestos, mas ainda assim não é nada fácil sentir, perceber o âmago de um outro ser, porque as pessoas nem sempre abrem as portas de suas almas e deixam que outros as vejam como realmente são.

Quando o mundo interior de alguém que estiverem observando evidenciar-se a vocês através dos atos, pensamentos e impulsos dessa pessoa, sigam seus atos cuidadosamente e estudem as condições em que ela se encontra. Por que fez isto, ou aquilo? O que é que tinha em mente?

Muitas vezes não podemos, por meio de dados definidos, chegar a conhecer a vida interior da pessoa que estudamos e só podemos sondá-la através do sentimento intuitivo. Aí estamos tratando com o tipo mais delicado de concentração da atenção e com poderes de observação cuja origem é subconsciente. O nosso tipo comum de atenção não tem bastante alcance para efetuar o processo de penetração na alma de outra pessoa.

Se lhes assegurasse que a sua técnica pode ir tão longe, eu os estaria enganando. À medida que progredirem, irão aprendendo um número cada vez maior de meios de estimular os seus próprios subconscientes, fazendo-os participar dos seus processos de criação, mas temos de reconhecer que é impossível reduzir a uma técnica científica esse estudo da vida interior de outros seres humanos.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*, p. 82-3.

— Portanto, quando prosseguirem com os exercícios, vocês devem coordenar as batidas do tempo e ritmo externos, em seu passo, com as batidas correspondentes da linha interior de movimento de energia, tal como fizemos em nosso trabalho com os braços e a coluna vertebral.

Quanta atenção é necessária para espreitar o movimento rítmico, regular, da energia! O menor esmorecimento e logo aparece uma trepidação indesejável, rompe-se o fluxo e a maciez do movimento, desengrena-se a ênfase.

Fizeram-nos, também, interromper o fluxo de energia. O mesmo se fez com o tempo e o ritmo. O resultado foi uma pose imóvel. Acreditávamos em sua veracidade quando era justificada por um impulso interior. Esse tipo de pose transformava-se em ação retida, em escultura viva. É muito agradável não só atuar por impulso interior mas também permanecer inativo em ritmo e tempo.

No fim da aula, Tórtsov resumiu:

— No trabalho anterior, nas aulas de ginástica e de dança, vocês se ocuparam com a linha externa de movimento dos braços, pernas, corpo. Hoje aprenderam algo mais, a linha interior de movimentação, que é a base da plasticidade.

— Vocês é que devem decidir qual destas duas linhas, a interior ou a exterior, é a mais importante, qual delas consideram mais apropriada para a produção em cena de uma imagem física da vida de um ser humano, para a composição de uma personagem.

Nossa opinião unânime levou Tórtsov a dizer:

— Então compreendem que no alicerce da plasticidade de movimento temos de estabelecer uma corrente interior de energia.

— Esta, por sua vez, deve ser coordenada com as batidas compassadas do tempo e do ritmo.

— A essa sensação interior de uma energia passando pelo corpo chamamos o senso de movimento.

Agora compreendi, pelas minhas próprias sensações, a importância da energia móvel para a obtenção de plasticidade. Posso visualizar claramente a sensação que terei quando estiver atuando em cena e ela correndo por todo o meu corpo. Posso sentir a linha contínua interior e compreendo com perfeita nitidez que sem ela não pode haver beleza de movimento. Agora desprezo em mim todas as migalhas picadas, incompletas, de movimento. Por enquanto ainda não tenho a habilidade necessária para fazer aquele gesto largo que é a exteriorização de uma emoção interior, mas compreendo que preciso tê-la.

Noutras palavras, ainda não alcancei a plasticidade de movimento e o senso de movimento mas posso prevê-los em mim e já compreendo que a *plasticidade exterior baseia-se no nosso senso interior do movimento da energia.*

KUSNET, Eugênio. *Ator e método*, p. 6.

O ator *através de seu comportamento físico, exterior* — mostrando como o personagem come, dorme, anda, fala — convence o espectador da realidade *da vida interior* do personagem: do que ele pensa, do que ele quer, do que ele sente, o que vale dizer: convence-o *da realidade da vida do espírito humano*. "As pessoas estão jantando, apenas estão jantando, mas exatamente nessa hora se forma a sua felicidade ou se arruínam as suas vidas." *(Anton Tchekov)*

Assim chegamos a concretizar o principal objetivo do teatro que se torna tão claro na definição de Stanislavski:

A ARTE DRAMÁTICA É A CAPACIDADE DE REPRESENTAR A VIDA DO ESPÍRITO HUMANO, EM PÚBLICO E EM FORMA ESTÉTICA.

Como podem constatar, não há nisso a mínima limitação; todo e qualquer estilo de teatro é aceitável, contanto que contenha a vida do espírito humano.

Em conversa com um dos nossos diretores — e por sinal, um excelente diretor —, esse problema surgiu da seguinte forma. Ele me perguntou: "E se eu lhe propusesse o papel de um simples objeto e não de um ser humano, por exemplo, o papel de uma cadeira — você o aceitaria?" Eu respondi: "Se essa cadeira tem amor por uma outra cadeira; se nutre a esperança de um dia se tornar uma poltrona; se essa cadeira tem medo de morrer queimada num incêndio, então eu aceito o papel porque, nesse caso, a sua cadeira terá a vida do espírito humano. Do contrário, você não precisa de um ator — ponha uma cadeira verdadeira e que os seus atores falem com ela"...

Stanislavski e seus verdadeiros adeptos nunca fizeram objeção a nenhum estilo de teatro. Um dos maiores diretores do Teatro Soviético, Nicolai Okhlópkov, quando duramente criticado pelos seus colegas da camada conservadora que o acusavam de estilização e modernismo exagerados, respondeu às acusações num artigo: "Que cada diretor use o que achar conveniente e de acordo com seus princípios artísticos, contanto que isso não somente não prejudique, como também ajude, coopere na realização do mais importante: *a revelação do rico e complicado mundo interior do homem*. Do contrário, o ator não terá nada que fazer e o diretor nada que procurar". E depois: "O espetáculo só se realiza quando se consegue revelar esse mar de idéias, emoções e desejos; e um mundo inteiro em cada gota desse mar".

BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*, p. 160-2.

Uma Nova Técnica de Representação

Vamos tentar descrever uma técnica de representação que foi utilizada em alguns teatros para que os acontecimentos a ser apresentados ao espectador o fossem de uma maneira distanciada. A finalidade da técnica do *efeito do distanciamento* era fornecer ao espectador uma atitude examinadora e crítica em face dos acontecimentos apresentados. Os meios usados eram artísticos.

A utilização do *V-Effekt*, para a referida finalidade, exige a premissa de remover tudo que é "mágico" do palco e da platéia e evitar que se originem "campos hipnóticos". Por esta razão não se efetuou a tentativa de criar a atmosfera de um ambiente determinado no palco (um quarto à noite, uma rua no outono), nem a tentativa de criar impressões tornando mais lento o ritmo das falas; evitou-se começar a "aquecer" o público por meio de estímulo dos sentimentos e também "enfeitiçá-lo" por meio de uma representação com músculos tensos; resumindo, não foram feitos esforços para colocar o público em transe e para lhe dar a ilusão de assistir a um acontecimento normal que não foi ensaiado. Veremos que a tendência que o público tem para se entregar a esta ilusão precisa ser neutralizada através de determinados meios artísticos.

A criação do Efeito-D exige a premissa de que aquilo que deve ser mostrado o seja complementado pelo ator com um *Gestus* que deixe claro o que está mostrando. Naturalmente precisamos abandonar a concepção de que existe uma quarta parede separando ficticiamente o palco do público e que é causadora da ilusão de que o pano de boca realmente existe, de que não há público. Nestas circunstâncias é possível, em princípio, que o ator se dirija diretamente ao público.

Normalmente o contato entre o palco e o público se dá baseado na empatia. O ator convencional concentra os seus esforços de uma maneira tão total para conseguir este ato psíquico que poderíamos dizer que ele o considera a meta principal da sua arte. As nossas anotações iniciais já indicam que a técnica que cria o Efeito-D é diametralmente oposta à técnica da empatia. Ela evita que o ator use a empatia.

Mas o ator não precisa abandonar totalmente os meios da empatia durante os seus esforços para representar e mostrar o procedimento de determinadas pessoas. Ele utiliza estes meios na mesma medida em que seriam usados por uma pessoa qualquer sem talento e ambições artísticas ao representar, isto é, ao mostrar o comportamento de uma outra pessoa. Diariamente, em inúmeras ocasiões, acontece que pessoas mostram o comportamento de outras (testemunhas de um acidente mostram o comportamento do acidentado às pessoas recém-chegadas, brincalhões imitam a maneira engraçada com que um amigo anda, etc.) em que elas tentem criar nas outras alguma forma de ilusão. Mas, em todo caso, elas usam a empatia para adquirir as características destas pessoas.

Como dissemos, o ator também irá usar este ato psíquico. Mas ao contrário da maneira usual de representar no teatro, na qual o ato se dá durante a apresentação do espetáculo com a finalidade de levar o espectador a um ato semelhante, o ator só deve utilizar a empatia ao trabalhar o seu papel durante os ensaios, quando estes estão em um estágio inicial.

Para evitar uma representação dos personagens e dos acontecimentos que seja demasiadamente "impulsiva", sem atrito e sem crítica, podem ser feitos ensaios de mesa numa quantidade maior do que a usual. O ator deve evitar qualquer identificação prematura e durante o maior tempo possível a sua atividade deve ser a de quem lê para si (e não para os outros). Um procedimento importante é a *memorização das primeiras impressões*.

O ator deve ler o seu papel com uma atitude de espanto e contradição. Ele deve compreender as características e saber avaliar, não só o desenrolar dos acontecimentos, como também o comportamento do personagem que irá interpretar; ele não pode aceitar nada como dado, que "não poderia deixar de acontecer desta maneira", que "era de se esperar em virtude do caráter desta pessoa". Antes de memorizar as palavras ele deve memorizar o que lhe causou espanto e o que sentiu ser contraditório. Isto deve ser feito porque o ator deve manter estes momentos na sua representação.

No palco, durante todas as passagens essenciais, o ator deve encontrar e fazer pressentir alternativas que indiquem o contrário daquilo que está representando; isto é, deve interpretar de uma maneira que ele mostre o mais claramente possível uma alternativa, que a sua representação faça com que sejam pressentidas outras possibilidades e que ele só está representando uma das variantes possíveis. [...]

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*, p. 2-3.

Estudei todos os métodos principais de treinamento do ator da Europa e de outras partes. Os mais importantes para os meus objetivos: exercícios de ritmo, de Dullin, investigações das reações extroversivas e introversivas, de Delsarte, trabalho de Stanislavski sobre as "ações físicas", treinamento biomecânico de Meyerhold, a síntese de Vakhtanghov. Também especialmente estimulantes para mim foram as técnicas do teatro oriental, especialmente a Ópera de Pequim, o Kathakali Indiano e o Nô Japonês. Poderia citar outros sistemas teatrais, mas o método que estamos desenvolvendo não é uma combinação de técnicas extraídas dessas fontes (embora algumas vezes adaptemos alguns elementos para nosso uso). Não pretendemos ensinar ao ator uma série de habilidades ou um repertório de truques. Nosso método não é dedutivo, não se baseia em uma coleção de habilidades. Tudo está concentrado no amadurecimento do ator, que é expresso por uma tensão levada ao extremo, por um completo despojamento, pelo desnudamento do que há de mais íntimo — tudo isto sem o menor traço de egoísmo ou de auto-satisfação. O ator faz uma total doação de si mesmo. Esta é uma técnica de "transe" e de integração de todos os poderes corporais e psíquicos do ator, os quais emergem do mais íntimo do seu ser e do seu instinto, explodindo numa espécie de "transiluminação".

Não educamos um ator, em nosso teatro, ensinando-lhe alguma coisa: tentamos eliminar a resistência de seu organismo a este processo psíquico. O resultado é a eliminação do lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior, de modo que o impulso se torna já uma reação exterior. Impulso e ação são concomitantes: o corpo se desvanece, queima, e o espectador assiste a uma série de impulsos visíveis. Nosso caminho é uma *via negativa*, não uma coleção de técnicas, e sim erradicação de bloqueios.

Perguntas

1. A condição social do ator, que isolamos como o quarto argumento de Diderot, envolve basicamente uma preocupação de formação profissional do comediante?

2. Enquanto o primeiro livro de Stanislavski cuida do trabalho interior do ator, o segundo, por sua vez, objetiva o trabalho corporal e exterior; assim sendo, em que medida podemos integrá-los construindo um sistema mais completo?
3. O "método" de Stanislavski pode ser aplicado tanto para o teatro sério quanto para o teatro cômico?
4. A técnica brechtiana de interpretação teatral torna dispensável a elaboração emocional do ator? E como podemos descrevê-la em breves palavras?
5. A proposta da "via negativa" do "teatro pobre" de Grotowski resulta da integração de elementos retirados de teorias e práticas propostas anteriormente por outros homens de teatro?

4 UMA HISTÓRIA DO ATOR BRASILEIRO

"O ator foi sempre um hóspede da realidade, um estranho personagem que representava onde podia, sobre qualquer plataforma."
Ruggero Jacobbi, Introdução à poética do espetáculo.

CONTEÚDO DO CAPÍTULO

- Como podemos caracterizar o teatro e o ator brasileiros dos primeiros tempos de teatro no Brasil?
- Como e com que grande esforço se instituiu um primeiro e autêntico ator nacional de renome luso-brasileiro?
- Quando e em que circunstâncias se consolida o teatro nacional e qual o aspecto cênico e estético do ator brasileiro?
- Podemos, afinal, falar de um ator e de um estilo de interpretação teatral genuinamente brasileiros?

Origens do teatro brasileiro

Descoberto o Brasil pelos portugueses, iniciou-se a implantação de uma nova colônia exploratória dos bens naturais e minerais, a exemplo do que Portugal já desenvolvia nos ricos territórios do Extremo Oriente, que rendiam pedras preciosas, porcelanas, sedas e especiarias exóticas. O caso Brasil não propiciou, de início, este mesmo potencial, o que promoveu o desinteresse suficiente para dividir as terras litorâneas em quatorze trechos paralelos e sucessivos para serem doados a "senhores nobres e guerreiros" com direito de justiça, de concessão de sesmarias e a especial missão de fundar aldeias para povoá-las, nelas introduzindo a agricultura, aproveitando a mão-de-obra indígena. Contudo, abandonadas à própria sorte e aos constantes ataques indígenas e de piratas, tais capitanias hereditárias, pois assim foram chamadas, não deram certo. Aí então, começa o Brasil a sua história propriamente dita.

Em 1549, o rei D. João III, de Portugal, enviou Tomé de Sousa como primeiro governador-geral, acompanhado de soldados, para garantir a conquista econômica, e de seis padres jesuítas, para a conquista sociocultural ou, mais exatamente, religiosa, mas que marcou também o início da educação e do teatro no Brasil. A Companhia de Jesus não tinha então mais do que nove anos de existência, fundada que fora por Inácio de Loyola em 1534 — e confirmada pelo Papa Paulo III, em 1540.

A primeira capital da colônia foi Salvador, na Bahia, exatamente uma das duas únicas capitanias hereditárias que mais prosperaram. Com o segundo governador-geral, Duarte da Costa, assistiu-se ao início do teatro brasileiro. Ele viajou acompanhado do primeiro bispo designado, D. Pero Fernandes Sardinha, em 1553, e de quatro religiosos, que incluíam o jovem José de Anchieta (1533-1597), então com 19 anos.

Desde meados do século XVI (1549) até 1759, ano da expulsão dos padres pelo marquês de Pombal, os jesuítas desenvolveram o transplante cultural da grande metrópole européia, rompendo o ritmo espontâneo de nossa evolução societária, que então se compunha de inúmeras comunidades primitivas sob organização tribal, a maioria ainda no estágio da pedra lascada.

Já nesses dois primeiros séculos, escravistas e feudais, de nossa história, o Brasil era uma grande extensão territorial cujas fronteiras ocidentais eram determinadas mais pelos acidentes geográficos, bastante distantes, nos limites andinos da América do Sul. Não se tratava de um país de elevações territoriais destacadas — apenas três por cento de seu território ultrapassa a altitude de 900 metros sobre o nível do mar, e nele se alternam planícies, montanhas e altiplanos, com o clima temperado sucedendo ao clima tropical.

O teatro brasileiro, como o oriental, o grego e o medieval, teve também origem religiosa. O Brasil colonial se formou intelectualmente — se assim podemos dizer — sob o signo da Contra-Reforma, em detrimento da arte e dos valores humanistas do Renascimento. Falar do nascimento do teatro, assim como da educação, no Brasil, será retornar ao trabalho desenvolvido pelos padres jesuítas do século XVI, que aos poucos foram estendendo seu espaço de atuação, enquanto o domínio territorial português se ampliava progressivamente. Desde uma simples escola de "ler, escrever e contar" para comunidades onde o português não era mais falado do que a língua geral do tupi — estabelecendo-se, assim, um bilingüismo —, até um seminário-escola a nível de escola média. Este seminário se transferira de São Vicente para Piratininga, em 1554. Denominado Colégio São Paulo, e com o recém-chegado José de Anchieta, deveria, segundo o planejamento do padre Manuel da Nóbrega (1517-1570), "irradiar missionários e bandeirantes", assim como nos demais onze núcleos jesuítas [1].

---

[1] Azevedo, Fernando. *A cultura brasileira*. 5. ed. São Paulo, Melhoramentos/Edusp, 1971. p. 511-2.

Para melhor instruir os índios na "leitura, escrita e bons costumes", e com a falta do livro e material escolar, Anchieta, em seu quase meio século de vida colonial, lançou mão de canções, de danças e de pequenas peças teatrais. Os autos religiosos, inspirados nos mistérios medievais e escritos em versos, eram representados pelos próprios meninos nos pátios da pequena barraca de "caniço e barro" — primeira sede do Colégio de Piratininga. Ali se comprimia a pequena assistência, que reunia os filhos dos nativos, dos reinóis e os órfãos trazidos de Lisboa. Brancos, índios e mestiços, que, com a educação dos filhos, os jesuítas procuravam atrair — ainda arredios ao contato —, compuseram nossa primeira platéia. Tal atividade cênica e educativa se espalhou com as idas e vindas de Anchieta de São Paulo ao Espírito Santo ou nas entradas pelos sertões. Inspirava-se "na intuição da alma infantil, pela sua experiência pessoal e pelas suas observações sobre a mentalidade mística dos índios"[2].

Os autos encenados por Anchieta se constituíam em paráfrases destinadas à compreensão e conversão do indígena.

> *"Os dramas eram bilíngües, ou mesmo trilíngües, e não tinham outro laço com a terra e com a gente senão aquelas alterações formais que possibilitavam o seu entendimento pelos índios"*[3].

Os temas estavam profundamente ligados aos valores e formas medievais. Utilizando a pompa, o luxo, as palavras e os mitos habituais aos gentios, reconstruindo nesse misto de formas tradicionais e de formas inéditas e locais, os espetáculos dramáticos visavam à conversão dos índios e dos pagãos. Segundo a encomenda feita pelo padre Nóbrega, Anchieta teria escrito a primeira peça de teatro composta em terras brasileiras, o *Auto da pregação universal*, que foi representada na vila de São Paulo de Piratininga entre 1567 e 1570, filiando-se à tradição religiosa da Idade Média, apesar de escrita em plena Renascença.

A facilidade de aprender a língua geral dos indígenas possibilitou a expansão cultural e a mais efetiva conquista territorial. A cultura nativa, em suas manifestações, foi aos poucos sendo substituída pela idealizada pelos jesuítas, conforme as denúncias de Gilberto Freyre. Como conseqüência disso, surpreendemos o caráter de transplantação cultural assentado no artificialismo, no convencionalismo, na fragilidade dessas contribuições da distante metrópole européia. Para o citado sociólogo brasileiro, o teatro dos jesuítas, assim como o colégio e o confessionário, procurava subordinar a mulher, o menino e o escravo à autoridade da Igreja. Os jesuítas, por outro lado, durante os dois séculos e meio em que dominaram a educação no Brasil, ajudaram a garantir a unidade nacional pela língua, religião e cultura, em todo o território[4]. As manifestações artísticas de então se resumiam naquelas meramente artesanais, mais próximas dos ofícios e valendo pelo caráter utilitário.

---

[2] Id., ibid., p. 515.

[3] Sodré, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969. p. 82.

As escassas manifestações

Durante o segundo século de Brasil não se encontrou, até o presente, qualquer texto dramático que tenha sido representado, a não ser comemorações profanas esporádicas quando de algumas datas comemorativas. Alguns nomes de autores ou de textos aparecem eventualmente citados, mas não se chegou a conhecer o assunto tratado em qualquer dessas peças. Por outro lado, as autoridades portuguesas aqui sediadas ficaram tão assustadas com o desenvolvimento do bilingüismo e com a extensão que ganhara o uso da língua tupi, como a língua geral do Brasil, que proibiram o seu uso a partir de 1727.

A segunda metade do século XVIII marcou a passagem de uma primeira etapa da cultura transplantada para uma segunda, com o aparecimento de uma nova camada social intermediária — a pequena burguesia —, que não vai modificar o qualificativo de transferência cultural. A delimitação territorial da colônia foi fixada pelo Tratado de Madri, em 1750, ano da fundação do Seminário de Mariana, que, por seu lado, assinala a passagem da estrutura jesuítica a outras ordens religiosas assim como ao ensino laico. O marquês de Pombal, nove anos depois, expulsou os jesuítas do Brasil e dos demais domínios portugueses, conforme a mesma política radical tomada pela França, Espanha e outros. A nova sede do governo colonial passou a ser o Rio de Janeiro, em 1762, devido à ascensão dessa pequena burguesia advinda do ciclo da mineração, que alcançara seu apogeu nas Minas Gerais.

O que se poderia entender por espetáculo teatral realizado no Brasil colonial confunde-se com o cerimonial religioso da Igreja Católica, refletindo ainda os tempos em que os padres jesuítas eram os únicos responsáveis por esse tipo de manifestação. Os festejos leigos do natal, da páscoa, do carnaval, assim como as cavalhadas, embebiam-se de elementos religiosos. As festas civis de nascimentos, casamentos e aniversários, como também de acontecimentos históricos, eram comemoradas tanto nas igrejas quanto nos teatros, pois nem sempre faltaram estrados improvisados nas praças públicas ou salas de espetáculos de emergência. Até mesmo os templos eram seguidamente utilizados como palco para encenações, que pouca ou nenhuma relação tinham com o culto religioso. Sérias proibições a respeito foram levantadas por algumas autoridades religiosas, tendo em vista a utilização cada vez mais crescente dos templos.

> *"Por outro lado, tanto as autoridades religiosas como as civis participam dos benefícios de ordem espiritual e moral que tais espetáculos podem trazer ao povo. Talvez tenha sido o Bispo do Grão Pará o único a reconhecer expressamente tal fato ao observar em suas* Memórias, *e não sem certa ironia, que as comédias de Goldoni no teatro eram mais úteis do que numerosos sermões ao púlpito"*[5].

As causas do vazio do século XVII, sem documentação dramática suficiente, poderiam ser buscadas nas

> *"novas condições sociais do país, não cabendo nos centros povoados o teatro catequético dos jesuítas", por outro lado, "os nativos e portugueses precisaram enfrentar os invasores de França e Holanda, modificando-se o panorama calmo e construtivo, propício ao desenvolvimento artístico"*[6].

Para o teatrólogo e historiador Viriato Correia (1884-1967), o século XVII se esqueceu do teatro para cuidar da vida, para expulsar os franceses e holandeses e ocupar o território com as "entradas e bandeiras".

O viajante francês M. Le Gentil (1705-1792) informa que, em 1717, assistiu a padres, freiras, monges, cavalheiros e escravos dançarem misturados e cantarem a plenos pulmões numa igreja da Bahia, na festa de São Gonçalo do Amarante, que culminou quando jogaram, uns nos outros, estatuetas do santo festejado[7]. Uma representação encaminhada pelo ouvidor-geral da Bahia ao primeiro conde de Sabugosa, então vice-rei do Brasil, datada de março de 1733, solicitava a demolição do palco e platéia que este mandara construir num setor da grande sala da Câmara Municipal de Salvador, em razão das "ações cênicas e exercícios indecorosos" que ali se realizavam. O vice-rei sustou, provisoriamente, a demolição, que terminou acontecendo no ano seguinte[8]. Tal fato confirma que a situação de "vazio teatral" prolongou-se até a primeira metade do século XVIII. Reação semelhante assumiram os vereadores da Câmara Municipal de São Paulo, em 1763, ao considerarem o teatro perigoso veículo cultural pelos exemplos nocivos que poderia transmitir, negando assim a necessária licença para o funcionamento da primeira casa de espetáculos que se projetou criar na cidade[9].

---

[4] FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mocambos;* decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. 5. ed. Rio de Janeiro, J. Olympio; Brasília, INL, 1977. p. 71.

[5] HESSEL, Lothar F. & RAEDERS, Georges. *O teatro no Brasil da colônia à regência.* Porto Alegre, UFRS, 1979. p. 11.

[6] MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro.* São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1962. p. 27.

[7] HESSEL, L. F. & RAEDERS, G., op. cit., p. 32-3.

[8] RUY, Affonso. *História do teatro na Bahia.* Salvador, Progresso, 1959. p. 113-7.

[9] RIBEIRO NETO, Oliveira. Os primeiros teatros de São Paulo. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros,* São Paulo, 7 :63, 1969.

As *Casas da Ópera*

Mas, já na segunda metade do século XVIII, o estabelecimento de teatros públicos passou a ser aceito e mesmo amparado por alvarás assinados por vice-reis e soberanos, pois a idéia do teatro como instituição educativa tomou caráter oficial, conforme comprova o alvará de julho de 1771, em que o teatro é visto como uma "escola onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor à pátria, do valor, do zelo e da fidelidade". Instalaram-se, então, várias "Casas da Ópera" para a representação teatral, pois se encontraram condições favoráveis, comparadas com o isolamento da primeira fase, na vida urbanizada que começava a se desenvolver com o crescente incremento do mercado e do comércio internos, à medida que se aproximava o século XIX [10].

Havia elencos de atores relativamente permanentes, às vezes, de atores improvisados, sem qualquer preparo cênico, negros e mulatos, que freqüentemente ocupavam nossos teatros como atores escravos. Ao tempo em que Cláudio Manuel da Costa (1729-1789) escreveu *O parnaso obsequioso* (1768), o seu elogio dramático ao governador de Minas (uma das escassas manifestações dramáticas do período mineiro, que foi exuberante plasticamente), encontramos no Brasil central o destaque dado a um ator negro, escravo recém-liberto, de nome Victoriano, que, na cidade de Cuiabá, interpretou o papel de Bajazet na peça *Tamerlão na Pérsia*, e considerado inimitável nos papéis de caráter violento e altivo [11]. As *Crônicas de Cuiabá*, de José Arouche de Toledo Rondon, apresentam a lista das peças encenadas, entre as quais somente a tragédia *Zaira*, de Voltaire, e *Esio em Roma*, de Metastásio, aparecem com os autores, desconhecendo-se, assim, o autor da peça *Tamerlão na Pérsia* [12].

Já no século XVII, em Portugal, era bastante popular o *teatro de bonifrates*, um teatro de bonecos de tradição popular legada da Grécia antiga e vulgarizada em Roma. Durante a Idade Média se espalhou pela Europa, alcançando o Brasil no final do século XVII, estimulado pelo fácil manuseio e apresentação, assim como por sua estrutura simples e deslocamento ambulante cômodo e econômico. Alguns desses grupos se apresentavam nas Casas da Ópera, que, quando ganharam o especialismo de um teatro de bonecos, passaram a se chamar *Ópera dos Mortos*. Segundo alguns depoimentos, *Ópera dos Vivos* se chamava o teatro do mulato padre Ventura, o qual, em 1705, era uma velha Casa da Ópera localizada na rua da Ópera dos Vivos [13].

Conforme pudemos observar, o teatro ainda não se instituíra o suficiente, embora já se contassem algumas primeiras casas edificadas para teatro em Vila Rica, Salvador, Rio de Janeiro, Diamantina, Sabará, Recife, São Paulo, Porto Alegre, Campos e São João do Itaboraí, construídas entre os anos de 1750 e 1795, aproximadamente. Alguns elencos, com certa estabilidade, foram organizados, geralmente compostos por atores negros ou "pardos", dos quais estavam excluídas as mulheres. Contudo nenhum dramaturgo ou mesmo ator ganhou grande destaque ou renome — muito embora tenhamos isolado o escravo liberto Victoriano, que ganhou elogiosa referência de um crítico anônimo que assistira à sua apresentação em Cuiabá.

Até a supressão das representações no interior das igrejas, muitos de nossos atores brancos seriam religiosos, como as freiras recolhidas no Convento do Desterro, da Bahia, que, em 1716, foram assistidas por uma platéia aristocrática e pelo viajante francês La Barbinnais [14]. O estabelecimento de elencos dramáticos permanentes de atores, conseqüente das construções das citadas Casas de Óperas ou Casas de Comédias, data da segunda metade do século XVIII. O primeiro elenco teria sido criado durante o governo do vice-rei Luís de Vasconcelos e Sousa, cumprido entre os anos 1779-1790, contudo mantido sem ônus para os cofres públicos, e dirigido por um tenente-coronel de Milícias, tradutor de peças. Do elenco fizeram parte cantores, dançarinos e cômicos, destacando-se a presença de atrizes, como Joaquina Maria da Conceição, conhecida como *Lapinha*, e D. Francisca de Paula, esposa de um oficial de justiça, não obstante nossa sociedade da época ainda não aceitasse mulheres no teatro [15]. A rainha de Portugal, D. Maria I, no final do século, proibiu oficialmente a presença feminina nos palcos.

A reforma resultante do ato do marquês de Pombal terminou por comprometer a estrutura educacional levantada pelos jesuítas, que se fragmentou e se dispersou com os novos mestres recrutados às pressas, mas, afinal, não conseguiu quebrar a "unidade social e cultural" do período jesuítico [16]. O traço mais significativo do que se seguiu foi o ingresso do Estado na gerência educacional, reunindo a responsabilidade privada de outras ordens religiosas (dos padres seculares, franciscanos e carmelitas) com a responsabilidade pública e oficial. O processo de fortes reformulações econômicas, sociais e culturais, e, certamente, políticas, culminou com a vinda da família real para o Brasil, em 1808.

---

[10] SOUZA, J. Galante de. *O teatro no Brasil.* Rio de Janeiro, MEC/INL, 1960. p. 109.

[11] MOURA, Carlos Francisco. *O teatro em Mato Grosso no século XVIII.* Belém, Sudam, 1976. p. 33.

[12] SILVA, Lafayete. *História do teatro brasileiro.* Rio de Janeiro, Ministério de Educação e Saúde, 1938. p. 126-7.

[13] ROCHA, Daniel. O teatro no Brasil (III). *Revista de Teatro/SBAT*, Rio de Janeiro, *422* :16, mar.-abr. 1978.

[14] SOUZA, J. G. de, op. cit., p. 108.

[15] Id., íbid., p. 113.

[16] AZEVEDO, F. de, op. cit., p. 561-2.

Até então a prosperidade econômica cuidara de inaugurar casas de espetáculos nas principais cidades do país — desde o teatro de Vila Rica, o teatro do arrabalde da Palha, em Diamantina, edificado para as glórias de Chica da Silva, o teatro de Sabará possivelmente construído antes de 1771, até os do Rio de Janeiro (1748), do Recife (1772), de São Paulo (1793-5), de Porto Alegre (1794), assim como o já referido teatro da Câmara de Salvador do ano natalício de D. João V, 1729, que disputa com o de Vila Rica o título de mais antigo do Brasil. O teatro de Sabará funcionou até 1780, quando do período de exuberância aurífera, entrando após em decadência até a inauguração de nova Casa da Ópera, em 1819, por ocasião do nascimento da infanta D. Maria da Glória, filha de D. Pedro I. A Casa da Ópera de São Paulo funcionou até 1870; já com o nome de Teatro da Ópera, no Pátio do Colégio, e, segundo um relato do viajante Von Martius, de 1817, assistiu-se a uma opereta francesa encenada por elenco de gente mestiça, se não preta, onde o principal papel foi feito por um barbeiro mulato muito aplaudido pela platéia [17]. Do teatro de Porto Alegre sabe-se que o contrato de um ano assinado pela atriz cômica Maria Benedita de Queiroz Montenegro obrigava-a, em 1797, à apresentação de duas óperas novas e dois entremezes mensalmente, o que reflete uma boa freqüência de público.

> *"Procurava-se tirar o teatro dos tablados e dos locais de empréstimo, como as igrejas e os palácios, para uma residência própria. Plantaram-se as salas para que os elencos e os atores encontrassem preparados o seu laboratório de trabalho"* [18].

Por outro lado, muito pouco se poderia falar sobre a interpretação dos atores de teatro regular do século XVIII, porque muito pouco se escreveu a respeito, a não ser uma sucessão de nomes e datas, ou mesmo referências curiosas e isoladas, que não chegavam a desenhar indicadores suficientes a qualquer teoria do ator brasileiro do século XVIII.

Um teatro quase nacional

Dois anos após a chegada do príncipe regente D. João VI, encontramos o decreto datado de maio de 1810, que impõe a necessidade de construção de um teatro decente para a "elevação e grandeza" do Rio de Janeiro, que agora se tornava sua residência. A Casa da Ópera do padre Ventura queimara-se em 1769, e o teatro do dançarino e reputado tocador de fagote Manuel Luís Ferreira, construído no largo do Paço (atual praça Quinze de Novembro), junto ao palácio do vice-rei, apesar de reformado para a chegada dos reais, tornara-se insuficiente, pequeno e de aspecto não condizente para uma corte[19]. Afinal, a reforma joanina propiciaria uma educação que traria a cultura européia para a discussão da nova sociedade, constituindo uma elite comprometida com uma cultura universalista e europeizante, com mais incentivos a exposições científicas e ao acúmulo de informações do que propriamente criativa. Esses aspectos ainda assinalam uma transplantação alienada da realidade nacional. A tradição da arte colonial ficou interrompida, e nossos artistas e discípulos tornaram-se "dóceis acompanhantes do modelo externo"[20].

A cultura tornara-se ornamento, e o trabalho físico, próprio das classes inferiores dos escravos africanos, que, então, chegavam em maior número. O Brasil não conhecera o suficiente as reformulações cênicas de Lekain e Talma, quanto à declamação e à indumentária teatral. No entanto a abertura dos portos às nações amigas, a criação de bibliotecas, de museus, de jornais, de escolas superiores e de teatros trouxeram consigo grande incremento intelectual. Os homens da classe intermediária ganharam acesso social e ingresso aos títulos de nobreza. A proclamação da independência política, em 1822, revelou a evolução de um nativismo literário refletido pelos brasileiros que estudavam na Europa. Vítor Hugo publicou seu *Cromwell* em Paris, em 1827, cujo prefácio inaugurou o romantismo, que só alcançou o Brasil dez anos depois, com a publicação, também em Paris, de *Suspiros poéticos e saudades*, de Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882), também autor teatral de *Antônio José ou O poeta e a inquisição*, encenada em março de 1838 no Teatro Constitucional Fluminense do Rio de Janeiro. No seu prefácio se lê que esta terá sido "a primeira tragédia escrita por um brasileiro, e a única de assunto nacional" [21], enquanto J. Galante de Souza, por outro lado, referencia a comédia de Luís Álvares Pinto, *Amor mal correspondido*, encenada em 1780, na Bahia e no Recife, como a primeira peça de autor nacional aqui representada.

Do decreto joanino resultou, três anos depois, a construção do Real Teatro de São João na praça da Sé Nova (hoje praça Tiradentes), no Rio de Janeiro; um ano antes, 1812, a Bahia inaugurara o Teatro São João, cuja construção tivera início quatro anos antes do decreto de D. João VI. No Rio de Janeiro ainda foram inaugurados mais seis teatros entre os anos de 1815 e 1834. O Real Teatro de São João inaugurou-se a 12 de outubro de 1813, com cenários de Jean-Baptiste Debret (1768-1848), José Leandro Reis e Manuel da Costa para a apresentação da Companhia da Marianna, de Portugal, com duas atrizes chamadas Maria Cândida, o que, de imediato, dividiu a platéia em dois partidos formados por brasileiros, de um lado, e por portugueses, de outro, uma vez que uma Cândida era brasileira, e a outra, portuguesa. As peças apresentadas foram *O juramento dos Numes*, drama lírico de Gastão Coutinho, e *Combate do Vimieiro*, de autor não referido[22].

---

[17] RIBEIRO NETO, O., op. cit., p. 66.

[18] MAGALDI, S., op. cit., p. 32.

[19] SOUZA, Cláudio de. *O theatro no Brasil.* Rio de Janeiro, J. Leite, s. d. p. 558.

[20] SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese de História da cultura brasileira.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969. p. 34.

[21] MAGALDI, S., op. cit., p. 34.

Após seu primeiro incêndio, o teatro foi reinaugurado, em 1826, com o nome de Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara, construído segundo o modelo do Teatro São Carlos de Lisboa. Os espetáculos teatrais que então se apresentavam, segundo o relato de um oficial granadeiro alemão, compunham-se de três partes: uma tragédia ou ópera, depois um bailado e, por fim, uma farsa. Mais tarde, quando as encenações começaram a apresentar pouca qualidade a ponto de afugentar o público, o empresário e administrador do Imperial Teatro, o português Fernando José de Almeida (?-1829), o "dinâmico Fernandinho", contratou um elenco inteiro de experimentados atores portugueses, que aqui chegaram em 1829, liderados pela atriz Ludovina Soares da Costa (1802-1868), o que contrastou com nossos atores amadores, regularmente dotados, mas, de qualquer modo, malvistos socialmente, entre os quais os negros e mulatos compunham, agora, os coros e as comparsarias menores[23]. No dia 7 de abril de 1831, D. Pedro I abdica do trono em favor de seu filho de 6 anos de idade. No dia 3 de maio o teatro mudou seu nome para Constitucional Fluminense. Contudo retornou ao nome de São Pedro em 2 de junho de 1838.

Em 1817, em São Luís do Maranhão, edificou-se o Teatro União, mais tarde Teatro São Luís, denominação que recebeu em 1852, após grandes reformas. Na Vila Real da Praia Grande de Niterói, existia o Teatro Niteroiense, dirigido pela Sociedade do Teatrinho, onde o ator João Caetano estabeleceu pela primeira vez uma primeira companhia de atores brasileiros. Enquanto isso, na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul, inaugurou-se em dezembro de 1833 o Teatro Sete de Abril, que a cidade se orgulha de ter como o mais antigo do Brasil funcionando ininterruptamente[24]. Ainda em 1833, em Campos dos Goitacases, Rio de Janeiro, funcionava um teatro empresado por um cidadão inglês. O Teatro D. Pedro II, de Porto Alegre, localizado à antiga rua de Bragança, estreou o seu primeiro espetáculo em meados de 1838, quatro anos após o fechamento da Casa da Ópera do beco dos Ferreyros. O terceiro teatro de Porto Alegre foi o ainda existente e há pouco restaurado Theatro São Pedro, aberto festivamente a 27 de junho de 1858 e localizado à praça da Matriz. Em 1839, em Paranaguá, um grupo de entusiastas amadores iniciou as atividades do primeiro teatro paranaense: o Teatro Paranagüense, que o cupim, a Guerra do Paraguai e a inauguração do Teatro Santa Celina, em 1884, silenciaram até o apodrecimento em 1887. O Teatro Santa Celina, até recentemente, transformara-se numa oficina mecânica, depois de ter alojado a Companhia Telefônica e, posteriormente, um depósito de cerveja[25]. Até a primeira metade do século passado, afirma J. Galante de Souza, contavam-se 23 teatros espalhados por todo o país.

Similar ao padre Ventura, do Rio de Janeiro, encontramos em Porto Alegre o padre Amaro de Sousa Machado, natural do Porto. Com a idade de 63 anos, desenvolveu, entre os anos de 1805 e 1825, atividades dramáticas, contratando atores graças à direção da Casa da Comédia, que, depois de reformada, como Casa da Ópera, recebeu do governador provincial, em 1804, como arrendatário, que o considerava "proprietário do Teatro Nacional" daquela cidade. No contrato feito com os atores, liderados pela emérita Maria Benedita de Queiroz Montenegro, o sacerdote-empresário exigia a assistência a todo e qualquer ensaio, e não admitia a primazia de qualquer profissional ante os demais, nem mesmo a recusa dos papéis cômicos nas representações de seu teatro[26]. Quando a Casa da Ópera do padre Ventura, talvez a segunda construída no Brasil, incendiou-se em 1769, durante a encenação de *Os encantos de Medéia* (falecendo seu empresário pouco tempo depois), a Casa da Ópera do padre Amaro interrompia suas encenações com a morte de seu arrendatário, logo depois de assassinado o primeiro ator da companhia contratada. Fora assassinado por ciúmes, à traição, depois de contrair casamento com uma "dama endinheirada". De qualquer forma, ambos os padres deixaram como herança a seqüência desse esforço pioneiro, que se disseminou por vários elencos, permanentes ou não, avançando assim a história do teatro no Brasil.

Quase o ator brasileiro

O teatro pós-colonial, dessa forma, poucas informações nos dá sobre a interpretação do ator brasileiro. No período anterior, a princípio, tivemos um ator amador a serviço da catequese, na qual ele próprio era o objetivo e o instrumento da pregação. Os padres recorriam aos colonos, noviços e indígenas mais dispostos e desinibidos, que trabalhavam improvisadamente, confessando seus próprios pecados e falando de si próprios, segundo Múcio da Paixão[27], conforme os exercícios de improvisação teatral ainda hoje vigentes.

> *"Os efeitos cênicos eram variados. Na Espanha, nessa época, já se utilizavam as chamadas* tramoias, *desde as mais simples, como uma lan-*

---

[22] Souza, C. de, op. cit., p. 558.

[23] Hessel, L. F. & Raeders, G., op. cit., p. 114-5.

[24] Id., ibid., p. 154.

[25] Santos Filho, Benedito N. dos. *Aspectos da história do teatro na cultura paranaense*. Curitiba, FTG/UFPr, 1979. p. 20-4.

[26] Damasceno, Athos. *Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre do século XIX*. Porto Alegre, Globo, 1956. p. 3-8.

[27] *O theatro no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. Brasília, 1936. p. 40-1.

terna na ponta de uma longa vara significando o sol ou a lua (conforme o caso); o sopro ou abano para imitar o vento, até os alçapões que se abriam para ascender os emissários de Deus, ou para engolir os filhos do inferno; ou a fumaça e o enxofre que tornava insuportável a presença do demônio"[28].

Por certo que as opiniões dos críticos se dividem quanto à autenticidade teatral do trabalho jesuítico; contudo haveremos de concordar quanto à atuação e finalidade atingida pelos dois séculos e meio seqüentes de sua manifestação cultural.

Nos séculos XVII e XVIII assistimos a atores "negros e pardos" quase que obrigados à atividade cênica para o prazer da nobreza, que se divertia com o contraste ridículo da colorida maquiagem sobre base branca em suas peles enegrecidas. Noutros momentos, religiosos, cavalheiros e escravos comungavam as mesmas manifestações lúdicas e teatrais quando das comemorações civis ou religiosas, até mesmo no interior dos templos, conforme o relato do viajante francês M. Le Gentil.

Mulatos ainda eram encontrados em companhias profissionais quando da passagem do século porque demonstravam maior aptidão cênica, inata ou adquirida, como o famoso *Capacho*, apelido de José Inácio da Costa, que compôs a companhia organizada pelo vice-rei Luís de Vasconcelos. As atrizes, de modo geral, eram mulheres de má fama, e os papéis femininos geralmente ficavam a cargo dos atores. Também na assistência não se encontrava o sexo feminino, pois o teatro era atividade própria à diversão do homem. Os atores, efetivamente, não apresentavam grande qualidade cênica, conforme demonstram os relatos, denunciadores também de uma platéia distraída e mais interessada nos acontecimentos eventuais que ocorriam entre os espectadores do que na cena dramática.

Ainda assim, encontramos o relato crítico do ensaísta francês Adrien Balbi (1782-1848):

> "*Os atores de Vila Rica gozam, no Brasil, da reputação de possuir, mais do que todos os outros, a arte da declamação e a pronúncia mais pura. A partir de 1817, este teatro voltou à antiga prosperidade. Foi outrora o viveiro do teatro do Rio de Janeiro*"[29].

Certamente, refletindo o comportamento academicista do ator europeu. Por outro lado, o viajante francês Auguste Saint-Hilaire (1779-1853) depõe que:

> "*Os atores têm o cuidado de cobrir o rosto com uma camada espessa de branco e de vermelho; mas as mãos traem a cor que a natureza lhes deu e provam que a maioria deles é de mulatos. Não têm a menor idéia de indumentária; e, por exemplo, em peças tiradas da história grega vi personagens à moda turca e heroínas à francesa.*
>
> *Quando esses atores gesticulam, o que raramente sucede, poder-se-ia pensar que são movidos por molas; e o ponto, que lê as peças enquanto eles as declamam, fala tão alto, que freqüentemente sua voz mascara completamente a dos intérpretes*"[30]

O advento das Casas da Ópera trouxe maior regularidade ao teatro brasileiro, considerando-se seus elencos relativamente estáveis, como os dos teatros de Vila Rica, do padre Ventura, do padre Amaro, do português Manuel Luís, ao tempo dos vice-reis. Os atores vestiam-se em cena segundo a moda contemporânea, despreocupados com a correção da indumentária — no que copiavam o que também acontecia na Europa antes das reformas de Lekain e Talma. A declamação era monótona e cantilenada, geralmente marcando-se os versos com uma batida dos pés, o que surpreendeu aos cronistas europeus que nos visitaram. As entonações ligadas aos estados psicológicos propostas por Lekain ainda não tinham alcançado o Brasil. Isso só vai acontecer com o ator João Caetano dos Santos.

Ainda assim, o Brasil já conhecera grande desenvolvimento cultural. O jornalismo, as atividades parlamentares e judiciárias demonstravam o exuberante relevo dado à arte da retórica. Dois cursos de direito foram instalados junto aos seminários de São Paulo e de Olinda, em 1827. As artes plásticas, especialmente a pintura e a escultura, foram aprimoradas. Todo um movimento renovador, que, no entanto, ainda refletia um saber universal, humanístico e filosófico transplantado, apesar da laicização do ensino. Nosso teatro lutava contra a influência espanhola, como se escrevia na metrópole portuguesa devido à dominação da Espanha absolutista de Fernando VII, mas ia sucumbir às influências francesas e italianas dos textos de Molière, Voltaire, Maffei, Goldoni, Metastásio. Mutação que contribuiu, de qualquer modo, ao aprimoramento de nossa dramaturgia, que iria alcançar em Luís Carlos Martins Pena (1815-1848) seu valor maior.

Afinal, um ator brasileiro

Foram João Caetano e Martins Pena os dois grandes reformadores do teatro brasileiro, cada um em sua especialidade, por já pensarem numa linguagem autenticamente nacional: coisa que se efetivará somente no século seguinte.

A evolução política e social do país com a corte imperial, então com monarca nascido no Brasil, parecia avançada em relação ao estágio literário e teatral da realidade brasileira. D. Pedro II assistiu a uma encenação teatral com 6 anos de idade, que lhe deixou a preocupação de alimentar um teatro nacional, segundo suas próprias declarações [31].

---

[28] Rocha, Daniel. O teatro no Brasil (II). *Revista de Teatro/SBAT*, Rio de Janeiro, *420*:26, nov.-dez. 1977.

[29] Souza, J. G. de, op. cit., p. 299.

[30] Hessel, L. F. & Raeders, G., op. cit., p. 137.

As grandes reformulações políticas advindas do dia 7 de abril trouxeram imediato reflexo, além do nome do teatro oficial que de Teatro São Pedro de Alcântara passara a Teatro Constitucional Fluminense, como represália. As encenações foram, a propósito, dramas que enalteciam o liberalismo, como já acontecera quando da proclamação da Independência. O sentimento de nacionalismo tornou-se mais exaltado, e não foram poucas as vezes que se surpreenderam fortes altercações entre portugueses e brasileiros, tanto na cena quanto, especialmente, na platéia. As notícias de jornais e os relatos de testemunhas estrangeiras dão conta do clima tumultuado que, então, vivia o Brasil. Vale citar aqui o exemplo do ator português José Joaquim de Barros (?-1844), que, por ter que interpretar o papel do tirano na peça *O dia de júbilo para os amantes da liberdade*, de Camilo J. R. Guedes, publicou nos jornais que "para o bem do drama é que se prontificara a fazer semelhante papel, pois que seus sentimentos eram inteiramente opostos aos que se via obrigado a fazer sobre a cena"[32]. Freqüentemente, recorreu-se à vigilância policial para coibir os abusos. A censura oficial se acautelou, exigindo a leitura prévia por ordem do ministro da Justiça. Certamente, fica claro que o teatro nacional teve sempre grande responsabilidade na formação de uma consciência nacional. Tais manifestações voltarão sempre que as grandes reformulações políticas assim encaminharem. Os acontecimentos políticos nacionalistas e liberais que envolveram a maioridade do segundo imperador serviram para preparar a fundação de um teatro nacional. O espírito nacionalista começou a alijar todos os estrangeiros que ocupavam alguma posição social; no teatro, os atores estrangeiros foram substituídos por profissionais brasileiros. O caminho para João Caetano já estava preparado.

A população do Brasil, por essa época, era de cerca de 4 milhões de habitantes espalhados em povoamentos distantes entre si pela extensão territorial de 8,5 milhões de quilômetros quadrados. Nossa realidade sociocultural, de então, contrastava uma minoria de eruditos e uma massa extensa de analfabetos, em sua maioria escravizados por uma oligarquia de grandes proprietários rurais cujos filhos freqüentavam as escolas das profissões liberais, especialmente as faculdades de direito, com vistas à futura gerência dessa situação política.

Enquanto isso, o teatro nacional assentava bases mais fortes. A encenação de *Antônio José ou O poeta e a inquisição*, levada em março de 1838 por João Caetano no Teatro Constitucional Fluminense, pode ser considerada

---

[31] HESSEL, Lothar F. & RAEDERS, Georges. *O teatro no Brasil sob D. Pedro II*. Porto Alegre, UFRS/Instituto Estadual do Livro, 1979. p. 12.

[32] SOUZA, J. G. de, op. cit., p. 10-11.

um marco decisivo. Em outubro do mesmo ano, Martins Pena inaugurou a comédia brasileira com a encenação de *O juiz de paz na roça*, que "surge em surdina, anonimamente, como simples complemento de espetáculo"[33]. João Caetano não participou desse espetáculo, pois era considerado um ator mais sério, que imprimira no ano anterior suas *Reflexões dramáticas* aos aspirantes à cena teatral, e interpretara o clássico e respeitado *Otelo*. De tudo isso, o documento mais brasileiro terá sido a singela *Comédia em um ato*. Mais uma vez o Brasil espontâneo pedia licença para passar, enquanto o Brasil comportado continuava copiando os paradigmas estrangeiros.

Na segunda metade do século XIX, o vale do Rio Paraíba se expandiu com o crescimento da produção cafeeira, promovendo o desenvolvimento das províncias do Rio de Janeiro e de São Paulo, superando a demorada crise resultante do declínio da mineração. As relações capitalistas cresceram com dificuldade, considerando a resistência da condição feudal e escravista de nossa sociedade, ainda monárquica. Nosso lado teatral continuava refletindo esta situação de colonialismo cultural, não lhe restando outra saída senão seguir copiando as várias companhias estrangeiras que nos visitavam, tanto na forma quanto no conteúdo. Falava-se, vestia-se, comia-se, vivia-se, especialmente, à francesa. O ator brasileiro, embora tivesse melhorado sua situação em relação ao ator português, ainda não apresentava características próprias. Talvez porque ainda não tivesse sido escrito um texto autenticamente nacional. Antônio Castro Alves (1847-1871), com a impaciência dos seus 20 anos, tentou mostrar isso no seu drama *Gonzaga ou A revolução de Minas*, conforme reconheceram Machado de Assis e José de Alencar. O documento de João Caetano sobre o ator, *Lições dramáticas* (1862), já observado em nosso segundo capítulo, "adivinhou — adivinhar é bem o termo — a arte dramática"[34], mas, comprovadamente, refletiu o comportamento acadêmico do ator europeu, conhecido através da versão espanhola dos ensinamentos de Riccoboni (1750) e Aristippe de Maligny (1826).

Segundo Múcio da Paixão, a primeira companhia de João Caetano compunha-se de dez atores, incluindo-se ele, e seis atrizes, mais um cenógrafo, um maestro e um repertório de 36 peças. Com voz sonora e declamando com brilho, este ator surgiu num espetáculo de amadores de São João de Itaboraí, até se profissionalizar em *O carpinteiro da Livônia* (1827 ou 1831). Muito pouco fez nosso *Talma* pela dramaturgia nacional, conforme asseverou Artur Azevedo, pois era exagerado o seu apego às tragédias e melodramas, que decaíram pouco a pouco no gosto do público. Com isso, alguns atores deixaram seu elenco pelo de Furtado Coelho, no Teatro Ginásio Dramático.

---

[33] PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1972. p. 22.

[34] SOUZA, J. G. de, op. cit., p. 178.

Dos atores de seu tempo, recebeu destaque Estela Sezefreda (1810-1874), esposa e coadjuvante principal de João Caetano; tornou-se, cronologicamente, a primeira das mais célebres atrizes nacionais; segundo seus historiadores, era mais culta que seu marido, ajudando-o a corrigir e aperfeiçoar seu comportamento cênico; foi ela também quem abriu as portas da encenação ao nosso primeiro comediógrafo, Luís Carlos Martins Pena, e Joaquim Manoel de Macedo (1820-1882) considerou-a a estrela do romantismo brasileiro. Outro ator foi Germano Francisco de Oliveira (1820-1885), grande rival de João Caetano que encenou as mesmas peças que este ator, dividindo as platéias de então em exaltados admiradores; contudo faleceu em extrema pobreza. Florindo Joaquim da Silva (1814-1893) foi contratado de João Caetano e teve sua própria companhia, que cumpriu exuberantes temporadas pelo sul do país. Entre os atores de João Caetano ainda, encontrava-se Vítor Porfírio Borja. Primeira figura masculina da companhia de Mariana Torres — excelente atriz portuguesa nos papéis apaixonados e trágicos, contratada pelo empresário *Fernandinho* —, foi também ensaiador do Teatro São Pedro, tendo começado figurando em papéis femininos, e trabalhado até morrer, pobre e cego, com 70 anos de idade. Também foi contratada de João Caetano Adelaide do Amaral (1837-1899), atriz de grande valor, grande paixão de Tobias Barreto e rival de Eugênia Câmara, a musa inspiradora de Castro Alves.

Retornado de Paris, dois anos antes de sua morte, o grande João Caetano trouxe dois acalentados projetos: a criação de um teatro nacional mantido pelo governo e de uma escola de teatro, daí as extensas missivas que enviou ao imperador Pedro II e ao marquês de Olinda, ambas de nula repercussão. Contudo a grande lição que ficou "parece ter sido a energia, a pertinácia e a dedicação que ele empregou para emergir de seu acanhado meio, elevando-se a si próprio e ajudando a outros a se elevarem também"[35].

Um teatro menos imitativo

O desenvolvimento da imprensa promoveu conseqüente incremento na literatura. Foi o momento das grandes produções românticas, que refletiam o triunfo europeu da burguesia. Aqui o nosso processo de transplante cultural já apareceu reformulado, uma vez que o *indianismo* buscou assumir uma peculiaridade mais brasileira. Tratou-se, no entanto, de um "meio caminho andado". A discussão do problema da escravatura seria enfrentada mais tarde, com o realismo.

A população do Brasil, por volta de 1860, era de 8 milhões de habitantes. O teatro brasileiro já contava com algumas companhias profissionais: no Teatro Santa Isabel do Recife, a companhia de Germano Francisco de Oliveira, que se transferiria para o Rio de Janeiro, onde se tornaria o grande rival de João Caetano; no Teatro São Francisco de Paula, no Rio de Janeiro, a de Florindo Joaquim da Silva, além da do próprio *Talma brasileiro*. O público, por outro lado, se dividia entusiasmado em vários partidos em torno de alguma atriz famosa e favorita. Na literatura dramática, o grande nome foi Joaquim Manuel de Macedo, que, com suas comédias de iniciação realista, seguiu o caminho aberto por Martins Pena, tão ao gosto do público médio.

O teatro infantil experimentava seus primeiros passos apresentando temas infantis e crianças em cena, mas para adultos — ainda não se pensava em platéia infantil. A princesa Isabel fizera teatro infantil orientada pela condessa de Barral, em língua francesa, com a encenação da peça *La revolte des fleurs*, onde fazia o papel do botânico *Linneu*. O museu de Petrópolis ainda guarda algumas peças de sua indumentária cênica. Mais tarde, Machado de Assis (1839-1908) teria escrito uma peça infantil intitulada *Beijinhos da vovó*, destinada a uma platéia de crianças amigas, cujos originais foram perdidos[36]. Em 1847, funcionou no Tivoly do Rio de Janeiro um teatro de crianças para adultos, o qual encenou alguns textos, inclusive Martins Pena, e de seu elenco fizeram parte as meninas Leonor Orsat e Jesuína Montani, que também criaram *partidos* entre seus admiradores a ponto de aparecerem dois jornais: *O Montanista* e *O Orsatista*[37].

O realismo, importado da França, redundou aqui nos *dramas de casaca*, com os atores vestidos modernamente e não mais com trajes históricos. As questões sociais começaram a ser discutidas; os negros tornaram-se personagens centrais. O Teatro São Francisco de Paula passou às mãos do capitalista Joaquim Heliodoro e mudou de nome: *Ginásio Dramático* (1855), como o teatro do realismo na França, o *Gymnase*, de Paris. No Recife, tínhamos as lutas no Santa Isabel entre os partidários das atrizes portuguesas Eugênia Câmara (1837-1879) e Adelaide Amaral. Outro português, que estreou como ator em Porto Alegre, foi Furtado Coelho (1831-1900), que se tornou um dos grandes batalhadores pela reforma do teatro nacional, tendo escrito peças de sucesso e construído dois teatros no Rio de Janeiro. Por outro lado, o Brasil já contava com um elenco de nomes locais de grandes intérpretes da arte dramática: Francisco Correia Vasques (1839-1892), discípulo de João Caetano, conhecedor profundo das técnicas teatrais, especialmente na comédia; era ator de forte imaginação, apesar de pouco disciplinado; segundo Procópio Ferreira, foi o primeiro grande ator cômico que o Brasil possuiu; seu irmão, Martinho Correia Vasques (1839-1892), também iniciou na companhia de João Caetano e foi reconhecido como ator de forte comicidade; Ismênia dos Santos (1840-1918), atriz baiana de grande sucesso, possuidora de voz invejável e especial preocupação com o estudo do fenômeno teatral, tornou-se empresária e foi mãe adotiva de Conchita de Morais e avó da popular radioatriz carioca Ismênia dos Santos; Xisto Bahia (1841-1894) foi considerado por Artur Azevedo o mais nacional dos nossos artistas e reconhecido como o mais íntegro e compenetrado ator que o nosso teatro já conheceu, notabilizando-se pela capacidade de composição de tipos acentuadamente humanos, especialmente os das comédias e operetas de Artur Azevedo e Moreira Sampaio; Apolônia Pinto (1854-1937), nascida no camarim do Teatro São Luís, do Maranhão, faleceu no Retiro dos Artistas no Rio de Janeiro; destacou-se pela sobriedade tanto na dicção quanto no gesto, obedecendo à linha traçada pelo autor e pelo *ensaiador*, soube explorar com maestria o tom lamuriento de sua voz, o grande contraste, na época, com a voz cristalina de Ismênia dos Santos.

---

[35] HESSEL, L. F. & RAEDERS, G., *O teatro no Brasil sob D. Pedro...*, p. 35.

[36] BENEDETTI, Lúcia. *Aspectos do teatro infantil.* Rio de Janeiro, SNT, 1969. p. 75-8.

[37] SILVA, Lafayette, op. cit., p. 48-9.

A exigência da realidade cênica no texto, no cenário e na indumentária promoveu grande renovação na arte de representar. O diretor Emílio Doux, francês falecido no Rio de Janeiro em 1876, administrador e professor de declamação nas companhias de João Caetano, Germano de Oliveira e Antônio Martins (1836-1917), e o já citado Furtado Coelho foram os grandes líderes dessa reforma com as encenações de Dumas Filho e Augier. A preocupação com o vigor e a paixão na declamação e na atitude dos atores foram as metas nessa busca da verdade cênica, que usava mais o instinto e a experiência formalizada do que alguma fundamentação teórica mais elaborada e original. Um terceiro grande comediógrafo — para muitos o grande continuador de Martins Pena — foi França Júnior (1838-1890), que, com seu realismo quase vulgar, consolidou o teatro de costumes. Suas personagens já não falavam o português correto, de Portugal, mas o falado no Brasil. A dicotomia entre a linguagem falada e a linguagem escrita passava a ser resolvida em termos cênicos[38].

A consolidação do teatro brasileiro

Em 1890, o Brasil atingiu 14 milhões de habitantes, a produção cafeeira duplicou, e a extensão ferroviária do país atingiu 10 mil quilômetros implantados. Nessa altura, última década do século passado, atingíramos a fase naturalista de nossa vida literária e dramática. A mocidade acadêmica brasileira cerrara fileiras na sua luta pela abolição da escravatura e pela República. Euclides da Cunha (1866-1909) irá pintar a figura do sertanejo em 1902 para uma melhor compreensão da índole nacional, do meio e do homem brasileiro. Então tivemos a originalidade de interpretação e contribuição crítica dos dois aspectos do Brasil já bastante assimilados: de um lado o Brasil litorâneo e cosmopolita, receptivo às influências externas, e, de outro, o Brasil interiorano e mais autêntico, mantenedor de suas raízes tradicionais.

Entre os inícios do século XX e o período anterior e posterior à Primeira Guerra Mundial, o Brasil enfrentou a evolução das relações capitalistas e da participação da burguesia no poder político, assim como nas várias manifestações culturais. A vinda das companhias estrangeiras estava bastante diminuída pela guerra, e as companhias nacionais, com seus atores cômicos de amplos recursos, como Vasques e Xisto Bahia, tiveram vez e lançaram alguns autores de qualidades irrefutáveis. O mais representativo deles foi, sem dúvida, Artur Azevedo (1855-1908), um completo homem de teatro, com suas sátiras ligeiras de flagrantes naturalistas, que culminaram com *A capital federal* e *O mambembe*, felizes misturas de Feydeau e Martins Pena. Após sua morte, "caiu de súbito um vazio sobre a paisagem cênica"[39], sem autores, sem público e sem atores brasileiros.

No final do século, Coelho Neto, numa de suas peças escritas para crianças, polemizava a mania do brasileiro de, mesmo nas escolas, estudar, falar e representar em francês, a ponto de se cantar a *Marselhesa* e se ignorar o *Hino Nacional Brasileiro*. Foi a reação do teatrólogo e professor, a exemplo do que faria contemporaneamente o educador Lourenço Filho, nos primeiros anos do século XX. O primeiro livro de teatro infantil que apareceu no Brasil escrito por brasileiros é da autoria de Coelho Neto e Olavo Bilac (1865-1918), publicado em 1905: *Theatro infantil; comédias e monólogos em prosa e verso*, reunindo peças com fundo eminentemente educativo. Os continuadores desse movimento só fizeram enaltecer este caráter escolar do teatro; o professor e dramaturgo Carlos Góis (1881-1934), da Academia Mineira de Letras, além de desenvolver campanha contra o analfabetismo, escreveu a primeira opereta para público infantil, *Branca de Neve*; Eustórgio Vanderley e Figueiredo Pimentel seguiram divulgando esse *teatro escolar*, reunindo monólogos, diálogos, cenas cômicas, dramas, comédias, operetas próprias para a apresentação em escolas, tendo em vista o seu caráter pedagógico, amadorístico e patriótico, editados, até o final da década de 30, pela Editora Quaresma e pela revista *Tico-Tico*[40].

Enquanto na Europa o teatro desenvolvia sua revolução estética com as teorias de Craig, Copeau e Stanislavski, no Brasil florescia o teatro nacionalista. Relativamente isolados do Velho Mundo, em vista da guerra, tivemos a chance de nos descobrir culturalmente e evoluir economicamente. Em 1909, inaugurou-se o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, depois de longa luta empreendida por Artur Azevedo (que não viu a estréia devido ao seu falecimento). Um estado letárgico se aprofundou em nosso teatro com algumas tentativas vãs e esparsas, sem a menor significação, até entrarmos no período de transição, que se seguiu.

---

[38] CAFEZEIRO, Eduardo. Introdução. In: FRANÇA JÚNIOR, Joaquim José. *O teatro de França Júnior*. Rio de Janeiro, SNT/Funarte, 1980. p. 30-1.

[39] MAGALDI, S., op. cit., p. 154.

[40] BENEDETTI, L., op. cit., p. 79-100.

Aos poucos se animou a produção teatral brasileira, e autores como Paulo Barreto, cognominado João do Rio (1881-1921), Goulart de Andrade (1881-1936), Medeiros de Albuquerque (1867-1934), Coelho Neto (1864-1934) e Roberto Gomes (1882-1922), fora o psicologismo inovador do último, mostraram uma preocupação nacionalista em seus temas e em seus flagrantes sociais. Em 1916, o Teatro da Natureza, de Paulo Barreto e Alexandre Azevedo (1873-1954), encenou ao ar livre, na atual praça da República do Rio de Janeiro, Ésquilo e Sófocles, entre outros autores, contando em seu elenco com as grandes atrizes dramáticas do momento, Apolônia Pinto e Itália Fausta.

Em 1911, o Rio de Janeiro instalou a Escola Dramática Municipal, que teria sido a primeira escola de teatro do Brasil e a realização do acalentado sonho de Coelho Neto, formando sua primeira turma de atores em 1913, e Procópio Ferreira, em 1915.

Também inaugurou-se o Teatro Trianon do Rio de Janeiro, com o elenco de Cristiano de Souza (1864-1935) encenando originais brasileiros, o que compensou, de certa forma, a ausência do teatro na Semana de Arte Moderna de 1922. Leopoldo Fróes (1882-1932), depois de tentar textos estrangeiros, encenou Artur Azevedo, Moreira Sampaio (1851-1901), Cláudio de Souza (1876-1954), Viriato Correia, entre outros, com Apolônia Pinto em seu elenco. Em São Paulo, o porto-alegrense Gomes Cardim (1864-1932), homem de letras interessado em teatro, diretor do Conservatório Dramático de São Paulo, organizou sua Companhia Dramática, revelando Itália Fausta (1887-1951) e encenando Coelho Neto, Pinto da Rocha (1864-1930), Roberto Gomes, Renato Viana e autores estrangeiros.

Do ponto de vista de uma história do ator brasileiro, depois de João Caetano e Francisco Correia Vasques, um terceiro grande momento cumprem Itália Fausta e Leopoldo Fróes, pois com eles se reinicia uma nova evolução dramática, também um no drama e outro na comédia, como Caetano e Vasques. Com eles entramos num período de transição com as temporadas da Companhia Dramática Nacional e do Teatro Trianon.

Filha de imigrantes italianos, Itália Fausta, nascida em São Paulo, iniciou no teatro amador, onde recebeu lições de interpretação com o célebre ator italiano Enrico Cuneo, que viera para o Brasil com a companhia de Salvini. Descoberta pela companhia de Lucinda Simões-Cristiano de Souza, veio para o Rio de Janeiro, fez temporadas em Portugal e voltou, participando do Teatro da Natureza. Retornando a São Paulo, funda, com o diretor Gomes Cardim, a Companhia Dramática do Estado de São Paulo encenando a *Ré misteriosa*, de imenso sucesso em sua carreira, e que trouxe para o Rio, reorganizando, em 1918, seu elenco para a Companhia Dramática Nacional. Os grandes autores nacionais e estrangeiros do momento foram então encenados. Em 1937, Paschoal Carlos Magno convidou-a, num reconhecimento

às suas grandes qualidades dramáticas, para dirigir *Romeu e Julieta* no Teatro do Estudante, no momento em que o diretor era a grande e importante inovação do teatro; ainda dirigiu novos textos, como *A estrada de Tabaco* e *Teresa Raquin*. Sob a direção de Ziembinski, participou de *O anjo negro*, de Nélson Rodrigues, no Teatro Fênix, na Companhia de Maria Della Costa e de seu sobrinho, Sandro Poloni [41].

Também Leopoldo Fróes desenvolveu carreira renovadora, mas na comédia. No palco do Trianon, com sua própria companhia, este ator desenvolveu um programa de recuperação do público ao teatro e do autor de comédias nacional. Suas comédias, engraçadas e ligeiras, que incluíam os recentes sucessos do *boulevard* francês, refletiam um brilho e uma elegância que a sua condição de bacharel e sua formação humanística garantiam, renovadora qualidade somada ao seu fácil domínio sobre a cena e o conhecimento de determinados truques infalíveis. Seu trabalho e seu teatro eram considerados da melhor qualidade, a ponto de alimentar o sonho, não realizado, de representar em Paris os grandes textos brasileiros em francês. Depois de filmar para a Paramount, *Minha noite de núpcias*, morreu em Paris. Foi um dos grandes *improvisadores* brasileiros e, para alguns estudiosos, o consolidador da comédia brasileira, que Vasques constituiu e Procópio personalizou[42].

O Teatro Trianon, em sua campanha de valorização do autor nacional, em 1921, viu recompensados os seus esforços com novas encenações nacionais, que tiveram à frente a atriz Abigail Maia (1887-1981), filha de atores, em memoráveis temporadas, coordenadas pelo dramaturgo Oduvaldo Viana (1892-1972), e que alimentaram o radioteatro como veículo de popularização dramática e profissional. A exemplo do que, hoje, faz a televisão, começávamos a criar elencos liderados por grandes astros radioatores, vindos do teatro, ou no rádio formados.

A Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo em 1922, quis “sacudir todos os campos da expressão estética, esclerosados no academicismo e na acomodação”[43], contudo o teatro foi considerado como inexistente, como se não merecesse “qualquer tipo de indignação antiacadêmica”[44]. Exatamente o teatro, que sempre foi o veiculador fértil das inquietações culturais, não tivera uma participação significativa nessa data marcante na evolução da cultura nacional. Em 1929, Oswald de Andrade (1890-1954) escreveu *O rei da vela*, que alimentaria o espírito renovador da *Semana*; mas que só foi encenada em 1968.

---

[41] ABREU, Brício de. *Esses populares tão desconhecidos*. Rio de Janeiro, E. Raposo Carneiro, 1963. p. 125-8; SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro: 1895-1964*. São Paulo, Quiron; Brasília, INL, 1976. p. 80-93.

[42] TOMÉ, Alfredo. *Leopoldo Fróes e o teatro brasileiro*; ensaio. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1942. p. 209-15.

[43] MAGALDI, S., op. cit., p. 181.

[44] HELIODORA, Bárbara. *Algumas reflexões sobre o teatro brasileiro*. Porto Alegre, UFRS, [1972]. p. 8.

Como reflexo do exterior, tivemos, então, a descoberta do Diretor de Espetáculos, que se evidenciava no teatro brasileiro. Pela sua importância, passou a significar mais que o próprio autor no valor da encenação, como uma reescrita dramática. Na década de 20, as grandes reformas da encenação promovidas por Copeau, Stanislavski, Baty, Pitoëff, Dullin, Jouvet, Meyerhold, Appia, Craig e outros, alcançaram as experiências corajosas de Renato Viana desde a Batalha da Quimera (1922) até o Teatro Anchieta (1944), passando pelo Teatro-Escola (1934) e pelo Teatro de Brinquedo (1927) de Eugenia (1899-1948) e Álvaro Moreira (1888-1964) no Cassino Beira-Mar do Passeio Público do Rio de Janeiro. Este último movimento almejava "um teatro que fizesse sorrir, mas que fizesse pensar. Um teatro com reticência. O último ato não seria o último ato..."[45].

Todos esses movimentos buscaram criar alguma coisa nova. Em 1937, Álvaro Moreira renovou a tentativa de atuação do Teatro de Brinquedo com a Companhia de Arte Dramática, subvencionada pelo governo; contudo, desistiu face às opiniões que só mais tarde lhe fizeram justiça. Do elenco que trabalhou com ele constaram Luís Peixoto, Sérgio da Rocha Miranda, Brutus Pedreira, Vasco Leitão da Cunha e Joracy Camargo (1898-1973), entre outros. Este último foi o autor de *Deus lhe pague* (1932), um grande e internacional sucesso dramático que refletia o teatro ingênuo e superficial tão ao gosto popular, como as radionovelas. Seu caráter discursivo e coloquial para o trabalho emocional do ator e de fácil identificação com o espectador revelou tendências socializantes com grande ingenuidade e confirmou a supremacia de um quarto grande momento na nossa história do ator brasileiro: Procópio Ferreira (1898-1979).

O teatro como atividade permanente

Procópio fazia rir enormemente desde seu primeiro sucesso como Zé Fogueteiro na opereta *A juriti* de Viriato Correia, em 1919, que o tirou do anonimato. Tornou-se ator-empresário em 1934, encenando inúmeros sucessos. Aposentou-se em 1972 para receber pouco mais de dois mil cruzeiros depois de ter tido dificuldade de provar que era ator. Ao representar *O médico à força*, de Molière, foi assistido por Louis Jouvet, que lhe endereçou **as seguintes** palavras:

> *"[...] tenho a impressão de que você reencontrou o sentido de uma obra que está para nós perdida por causa do excesso de requinte e de 'interpretação'. Gostaria que os comediantes franceses pudessem ver a sua representação"*[46].

Possuidor de uma rara técnica de comédia, ele demonstrava didaticamente seus segredos de ator. Em seus 60 anos de teatro, Procópio explorou como poucos sua graça peculiar e a originalidade de sua expressão, assim como aprimorou a melhor qualidade de riso provinda diretamente do ator mais do que da personagem.

A década de 30, como herança imediata do Modernismo, significou a "liquidação do formalismo tradicional, da ênfase, da retórica". A Revolução de 1930 resultou do avanço econômico e político da burguesia que conseguira romper obstáculos e preconceitos tradicionalmente estabelecidos[47], acompanhado do desenvolvimento do proletariado. Mais tarde, a Segunda Guerra Mundial consolidou ainda mais a ascensão do capitalismo brasileiro com o desenvolvimento industrial. A população brasileira subiu, entre 1920-1940 para 41,2 milhões de habitantes com 13,3 milhões de analfabetos na faixa etária acima dos 15 anos. No período compreendido entre 1930 e 1945, final da Segunda Guerra, as influências culturais européias cederam lugar às norte-americanas, que o cinema e, mais tarde, a televisão se encarregaram de consolidar.

O público infantil começou a ser considerado a partir do final da década, e o *teatro escolar* aprimorara-se para o *teatro infantil*. Em 1938, aconteceu um movimento de transição com as peças escritas por Henrique Pongetti (1899-1979) e Joracy Camargo, que aparecem publicadas no *Teatro para crianças*, uma vez que poderiam ser enquadradas como teatro escolar pela simplicidade e pela indicação dos próprios autores: "para serem representadas em escolas, clubes e casas de família"[48]. Contudo, além de oportunas indicações para a encenação, suas peças apresentam um comunicativo humorismo e uma leveza de desenvolvimento próprios do teatro infantil subseqüente. A partir da década de 40, ele se tornou uma atividade empresarial e artística autônoma. Em 1944, Paschoal Carlos Magno lançou pelos jornais as bases de um teatro feito por adultos para crianças. Quatro anos depois, Lúcia Benedetti (1914-) estreou sua peça *O casaco encantado*, encenada pela companhia dos Artistas Unidos liderados pela atriz Henriette Morineau (1907-) e com o apoio de Paschoal. Foi o impulso definitivo para a evolução do teatro infantil brasileiro, que culminou, em 1951, com a fundação de O Tablado por Aníbal Machado, Martim Gonçalves, entre outros, e Maria Clara Machado. Seu elenco tornou-se o mais devotado ao teatro infantil e um verdadeiro laboratório de experimentações de plena e contínua atividade em todos os níveis do fenômeno teatral.

---

[45] SOUZA, J. G. de, op. cit., p. 245.

[46] JOUVET, Louis. Uma carta de Louis Jouvet a Procópio Ferreira. *Revista de Teatro/SBAT*, Rio de Janeiro, *430* :6, 1979.

[47] SODRÉ, N. W., *Síntese de história...*, p. 59.

[48] BENEDETTI, L., op. cit., p. 97.

A respeito do teatro de adulto, o final da décaca de 30 marcou a estréia do Teatro do Estudante, em 28 de outubro de 1938, mais uma iniciativa pioneira de Paschoal Carlos Magno (1906-1980), com a encenação de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, sob a direção de Itália Fausta e com Sonia Oiticica e Paulo Porto. Este elenco marcou o fim do *ponto* durante os espetáculos e, também, seus intérpretes desenvolveram a dissecação dos personagens antes de interpretá-los. No dia 15 de janeiro de 1940 deu-se a estréia de Os Comediantes, complementando este início do teatro contemporâneo com a encenação de *A verdade de cada um*, de Pirandello, sob a direção de Adacto Filho, que "foi iniciando e consolidando a preocupação com a direção teatral, o texto de nível, a cenografia e a indumentária"[49]. O elenco profissional de Dulcina de Morais (1911-   ) e Odilon Azevedo (1904-1966) se somou a estas renovações, após a viagem do casal aos Estados Unidos, com as encenações do Teatro Rival e as de importantes autores no Teatro Municipal carioca.

Os Comediantes, no ano seguinte, travaram conhecimento com um ator polonês recém-chegado de Paris, refugiado da guerra nazista; depois de algumas experiências e encenações desenvolvidas, o grupo montou em dezembro de 1943, sob a direção do polonês Zbigniew Ziembinski (1908-1978), *Vestido de noiva*, de Nélson Rodrigues (1912-1980), assinalando, para muitos, o nascimento da moderna dramaturgia brasileira, e a renovação definitiva do teatro encenado com 174 mudanças de luzes, o palco dividido em três planos e a exploração expressionista da cena.

O Teatro do Estudante do Brasil deu ao país e à história do ator brasileiro dois grandes atores, Cacilda Becker (1922-1969) e Sérgio Cardoso (1925-1972).

Cacilda iniciou sua vida profissional em 1941 no TEB sob a direção de Esther Leão, diretora portuguesa que estudara em Paris com André Antoine. Sua peça de estréia foi *3 200 metros de altitude*, de Julien Luchaire, a mesma que um ano mais tarde iria lançar outra grande atriz nacional, Fernanda Montenegro. Depois, Cacilda ingressou no Grupo Universitário de Teatro, de São Paulo, sob a direção de Décio de Almeida Prado, interpretando Gil Vicente e Martins Pena. Em 1947 foi para Os Comediantes, onde trabalhou com Ziembinski na remontagem de *Vestido de noiva*. No ano seguinte, voltou a São Paulo convidada para o TBC[50], como atriz contratada,

---

[49] SILVEIRA, Miroel. A fase profissional. *Dionysos*, Rio de Janeiro, SNT, *22* :44, 1975.
[50] Teatro Brasileiro de Comédia.

trabalhando e se aprimorando com os diretores estrangeiros daquele elenco. Em 1958, formou sua própria companhia com o ator Walmor Chagas (1930-   ), estreando no Rio de Janeiro *O santo e a porca* de Ariano Suassuna. Considerada pela crítica, desde seu aparecimento, como uma das maiores atrizes nacionais, Cacilda Becker muitas vezes não tinha o físico e a voz ideais para a personagem que interpretava, contudo representar para ela era "superar com o espírito tais dificuldades, era forçar vitoriosamente os limites da própria sensibilidade" [51]. Morreu praticamente em cena, interpretando Estragon do *Esperando Godot*, de Samuel Beckett.

Sérgio Cardoso começou sua carreira no TEB vivendo o *Hamlet*, de Shakespeare, sob a direção de Hoffmann Harnisch. Depois tomou parte no dos Doze, do Rio de Janeiro, no TBC de São Paulo, na Companhia Dramática Nacional e na Comédia Municipal, do Rio de Janeiro. Organizou sua própria empresa com a atriz Nídia Lícia no Teatro Leopoldo Fróes, de São Paulo, e, mais tarde, com sede própria, no Teatro Bela Vista. Além de ator foi cenógrafo, figurinista e diretor. Consagrado como o maior ator dramático do Brasil desde João Caetano, Sérgio era possuidor

> *"em elevadíssimo grau do poder específico do ator, que é o de comunicar a peça não apenas por meios racionais mas também por meios intuitivos profundos, que dizem mais do que qualquer frase, penetrando muito além da inteligência crítica"*[52].

Era um ator com todos os atributos possíveis ao exercício estético-profissional: voz, gestos, naturalidade, elegância, força, intuição psicológica, imaginação, tanto para o drama quanto para a comédia. Morreu num intervalo de gravação de uma das tantas novelas que protagonizou para a televisão brasileira.

Os relatos dos parágrafos anteriores sublinham o abrasileiramento definitivo do teatro nacional, tanto na forma quanto no conteúdo. Em conseqüência, uma série de outros acontecimentos importantes consolidou, cada vez mais, essa renovação. Em cada setor de manifestação, quer seja na dramaturgia, na encenação, na interpretação dos atores, quer seja na formação dos profissionais de teatro, nas últimas quatro décadas fomos assistindo a eventos portadores da procura das verdadeiras dimensões do homem e da cultura brasileiros. E, ainda hoje, assistimos a novas buscas e crises no teatro nacional imperativas de outras respostas.

À medida que o público se renovou e cresceu, que as criações artísticas se tornaram produto de consumo criando um mercado competitivo e instituindo falsos valores estéticos, aparece a preocupação de recuperar o significado mais central do teatro: facilitar o homem na descoberta de suas potencialidades criativas e reformuladoras.

---

[51] PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do teatro brasileiro moderno*; crítica teatral (1947-1955). São Paulo, Martins, [1956]. p. 350-1.
[52] Id., ibid., p. 344-5.

O contemporâneo renovador

Enquanto isso, o analfabetismo continuou crescente e assustador, apesar de as constituições brasileiras terem sempre se preocupado em garantir um mínimo de instrução escolar a seus habitantes, especialmente os de menor faixa etária. Tornou-se "vergonha nacional", segundo afirmação categórica de um de nossos últimos presidentes indicados. As várias reformas do ensino terminaram por construir uma situação educacional bastante crítica e insuficiente. A alternativa mais adequada parece ser aquela que dê condições de construir com seus próprios meios um desenvolvimento necessário e adequado, mas, para tanto, estaríamos necessitados de lideranças dinâmicas.

Retomando a evolução do teatro e do ator brasileiros, que tem grande responsabilidade na harmonização dessa crise, temos o advento do Serviço Nacional de Teatro, o SNT, com a finalidade de, entre outras, "promover a seleção dos espíritos dotados de real vocação para o teatro, facilitando-lhes a educação profissional no país e no estrangeiro". Em 1939 fundou o Curso Prático de Teatro, que, em 1953, passou a Conservatório Brasileiro de Teatro e, atualmente, Centro de Letras e Artes/UNI-Rio.

Na década de 50 encontramos as grandes encenações dos diretores estrangeiros, e depois dos brasileiros, do Teatro Brasileiro de Comédia (1948). Seus atores ganharam respeito e popularidade, formando famosos elencos profissionais. Alguns deles haviam se formado nas várias escolas de teatro que se espalharam pelo Brasil, especialmente a Escola de Arte Dramática de São Paulo, criada em 1948, grande veiculadora de novos dramaturgos e novos textos teatrais.

É bem verdade que, de repente, o teatro se elitizara, a ponto de esvaziar suas salas, pois atendia a uma minoria privilegiada. Daí a importância do Teatro de Arena (1955), de São Paulo, e do Teatro Opinião (1958), do Rio de Janeiro, ambos buscando delimitar o que seria um teatro autenticamente nacional e significativo ao público e ao momento brasileiros. O laboratório de atores do Arena vasculhou até mesmo um método de interpretação para o ator brasileiro, onde Augusto Boal teria iniciado sua poética do *Teatro do oprimido*. Críticas à parte, a certa altura, de fato, começamos a observar um novo ator na cena nacional. Se voltarmos o *tape* vamos constatar que se estabeleceram diferenças, num processo evolutivo, a partir do ator aportuguesado que foi Leopoldo Fróes para o abrasileirado Procópio Ferreira até algum nome que se possa isolar do elenco de *Eles não usam black-tie* (1958), merecedor do qualificativo de ator tipo brasileiro.

O Teatro Oficina, de São Paulo (1958), somou as características nacionalistas do Teatro de Arena com os indicadores do teatro universal e nos deu um resultado promotor de nova revisão de valores. Tanto no texto, quanto no público e no ator, o Oficina buscou trabalhar os conteúdos do teatro internacional numa linguagem cênica e formal brasileira. O biênio de apresentações consecutivas de *Os pequenos burgueses* (1963-1964) projetou o grupo e confirmou o caráter universal do teatro. Suas propostas de trabalho, exatamente no momento mais crítico de nossa recente história política, abriram polêmicas ainda não suficientemente respondidas. Do ponto de vista do ator, o Oficina experimentou os métodos mais modernos de representação: desde o sistema de Stanislavski, através da supervisão procedente de Eugênio Kusnet, evoluindo da interpretação realista até a épica de Brecht, passando ainda por Artaud até a presença do Living Theatre e do Grupo Lobo de Buenos Aires[53].

Depois da interrupção-fechamento do Oficina e da suspensão das atividades do Arena, nunca se ouviu tanto a expressão: "o teatro está em crise". Refletindo a situação política nacional, o teatro brasileiro mostrou nos últimos tempos as flutuações mais desencontradas: ora a falta de textos, ora a falta de público, sempre a pressão da censura, sempre o desemprego de seus profissionais... Nosso teatro tem refletido as oscilações da história do país, seja agindo sobre elas com a crítica social mais aberta e franca, seja sofrendo todas as conseqüências da repressão política e econômica. A saída era buscada ou justificada a partir das mais diversas proposições: uma nova dramaturgia, a falta de subvenções oficiais, a melhor qualidade dos espetáculos, a necessidade de educação e formação do profissional e do público, ausência de criatividade, e assim por diante.

Os grandes elencos e as grandes companhias sumiram, segundo alguns, tragados pela televisão comercial. Qualquer que tenha sido a razão, em seus lugares começaram a aparecer novos grupos jovens de amadurecimento discutível e nomes estranhos como se refletindo um desamparo. No Rio de Janeiro o mais destacado parece ter sido o Asdrúbal Trouxe o Trombone, que, após três espetáculos montados, conseguiu formar um público essencialmente jovem e sobreviver com um sistema de produção "paralela e independente". O grupo, que teve suas origens num curso dado pelo ator Sérgio Brito, confessava que tinha abandonado as trilhas do teatro tradicional, "preferindo fazer teatro e não discuti-lo". Para o trabalho do ator, explorava a imaginação e o talento de cada um numa elaboração de criação coletiva, sem leituras próprias de teatro e alcançando, ao final, depoimentos das vivências individuais como encenação[54]. Outros grupos aparecidos no Rio de Janeiro, após

---

[53] SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo, Perspectiva, 1981. p. 193-4.

[54] PEREIRA, Hamilton Vaz. Entrevista. *Cadernos de Teatro*. Rio de Janeiro, O Tablado/SNT, *83* :13-7, out.-dez. 1979.

1974, foram: O Pessoal do Despertar, O Pessoal do Cabaré e o Grupo Dia a Dia.

Em São Paulo, O Pessoal do Vítor, elenco formado a partir de uma montagem, com alunos recém-formados pela Escola de Arte Dramática — resultado de uma experiência escolar do então diretor Clóvis Garcia —, do drama burguês de Roger Vitrac, *Victor ou As crianças no poder*, dirigido por Celso Nunes, parece ter sido dos mais importantes. Sua montagem de grande qualidade de *Na carrêra do Divino*, a partir de sugestões da leitura e estudo do documento sociológico de Antonio Candido, *Os parceiros do Rio Bonito*, a respeito do caipira paulista, reproduzia bem a preocupação do grupo de documentar e discutir caminhos ligados à realidade nacional. Outro grupo, o *Ventoforte*, desenvolve belíssimos espetáculos para crianças e adultos numa linha popular, colorida e festiva, integrando bonecos e atores. Resultante de pesquisas acumuladas, o grupo pretende elaborar mais a imagem cênica do que tão-somente passar mensagens ou buscar modelos definitivos. Um terceiro elenco de destacados trabalhos, e também composto de jovens atores, tem sido o Mambembe, surgido em 1976 do Projeto Mambembe do Serviço Social do Comércio, desenvolvendo montagens como *Vem buscar-me que ainda sou teu* e *Foi bom, meu bem?*, elaborando aspectos populares e brasileiros com sensibilidade e humor. O grupo Teatro União e Olho Vivo surgiu da reunião de componentes do diretório acadêmico da Faculdade de Direito da USP e do Teatro Casarão, que reunia operários, estudantes, engraxates etc., coordenados pelo autor teatral César Vieira, e busca realizar um teatro popular ligado à realidade nacional, especialmente política, tendo já se apresentado no exterior. Certamente, não poderiam faltar as referências às encenações de Naum Alves de Souza, autor-cenógrafo-diretor dos mais importantes espetáculos brasileiros dos últimos anos: *No Natal a gente vem te buscar*, *A aurora da minha vida*, *Um beijo, um abraço, um aperto de mão*, onde os problemas sociais da família brasileira e seus aspectos existenciais são abordados em encenações que primaram pelo brilhante trabalho dos atores, bastante assentado na elaboração emocional.

Eis, enfim, um apanhado do ator brasileiro relacionado com a nossa realidade. Uma realidade social e existencial bem constatada que, aos poucos, foi sendo entendida e dramatizada, determinando comportamentos que variavam de indivíduo para indivíduo, de tempo e espaço para outro tempo e espaço que o teatro recebeu para tipificá-los cenicamente, projetando na sociedade e no social sua interpretação particular. O teatro, assim, não tem condição de viver independentemente da realidade onde ele está assentado. Causa espanto observar a grande incidência, na história do teatro no Brasil, da transferência de valores estranhos aos nossos padrões culturais, através do teatro, do cinema e, presentemente, da televisão. No centro de tudo isso está o homem brasileiro, desidentificado, isolado e analfabeto, impossibilitado de atuação significativa. Ante essa realidade, é grande a responsabilidade do profissional cênico como exemplificador e coordenador de atitudes sociais.

O ator e o teatro brasileiros não podem cair no especialismo comprometedor que alimente um ou outro aspecto de sua atuação, uma vez que estão inseridos num contexto simultaneamente integrante de carências econômicas, sociais, políticas e culturais de sua realidade, como uma unidade de dinamismos sociais e psicológicos que têm:

> *"[...] o homem interatuando no social, através do político, do econômico, do social e do cultural, e potencializado pelos usos, costumes, mores, tradições, educação, leis, artes, organização social, códigos, e assim por diante"*[55].

Parece-nos, portanto, que os problemas devem ser pensados globalmente, senão incorreremos num grave erro se setorizarmos um ou outro eixo de consideração. Os tempos contemporâneos têm assistido às grandes discussões que consideram a realidade brasileira tão-somente pelo aspecto econômico ou político, deixando de lado o social e, especialmente, o cultural. As determinações chegam de cima para baixo, causando sérios comprometimentos. Nossa instituição educacional, por exemplo, tem tentado copiar o modelo de desenvolvimento imposto pelas nações do hemisfério norte, criando, no transplante, um arremedo daquele modelo.

Cabe ao teatro, que também é a televisão e o cinema — e na ausência da escola —, criar como marco social direcionamentos no movimento social, reformulando comportamentos individuais e coletivos.

Certamente o leitor terá notado a ausência de um estudo sobre as teorias do ator brasileiro, já que o mostramos historicamente. Acontece que são raras as teorizações nacionais sobre o comportamento estético e técnico de nosso intérprete cênico. Desde as "lições" de João Caetano até as propostas de Augusto Boal, onde a primeira copia e a última internacionaliza (ou sul-americaniza), o que se tem a meio caminho são depoimentos ou entrevistas. Talvez um material para urgentes estudos que objetivem uma apreciação fenomenológica sobre o ator no Brasil.

DISCUTINDO O CAPÍTULO

1. Como se caracteriza a origem religiosa do ator e do teatro brasileiros?
2. Considere o qualificativo de atores escravos que encontramos no século XVIII em nosso país.

---

[55] CRUZ, Maury Rodrigues da. "Anotações de aula", Curso de Pós-Graduação em Educação/Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1978.

3. Apesar da proibição oficial da presença feminina na cena teatral brasileira dos primeiros séculos, o que sabe sobre nossas primeiras atrizes?
4. No século XIX, finalmente, surpreendemos uma primeira proposição teórico-estética ao comportamento cênico de nosso ator: do que se trata e de quem estamos falando?
5. Disserte sobre os grandes significados do movimento reformador e instaurador do ator João Caetano e do comediógrafo Luís Carlos Martins Pena.
6. Explique melhor a seguinte proposta: quando nosso ator superou a hegemonia portuguesa da cena brasileira, tornou-se um intérprete "à francesa".
7. Quais as primeiras manifestações de teatro infantil em nosso país, distinguindo-o do teatro escolar, e como elas se efetivaram?
8. O que significou o movimento pela prosódia brasileira na cena nacional quando da passagem do último século?
9. Qual a importância das encenações do Teatro Trianon, do Rio de Janeiro, e das propostas de Renato Viana para o teatro e o ator brasileiros?
10. Considere sobre a renovação definitiva do teatro brasileiro a partir dos movimentos empresados pelo Teatro do Estudante do Brasil, pelo grupo Os Comediantes e pelo Teatro Brasileiro de Comédia de São Paulo.
11. A criação do Serviço Nacional de Teatro-SNT buscou a sustentação e sobrevivência do profissional de teatro no Brasil?
12. Por que podemos considerar o Teatro de Arena e o Teatro Oficina paulistas como marcos definitivos do teatro contemporâneo no Brasil?

TEMA

FERREIRA, Procópio. *O ator Vasques: o homem e a obra*, p. 155-8.

Num dos intervalos pronunciou então Joaquim Nabuco este discurso:

"Senhores:

Quando o nosso artista popular, que não me deixaria tratá-lo perante o público senão como o público o trata, o Vasques, organizou esta festa e ofereceu-me nela o lugar que hoje desempenho, acedi ao seu convite de modo tão pronto que ele fez anunciar nos cartazes que eu havia aceitado com entusiasmo. A palavra entusiasmo pertence ao vocabulário natural dos atores... Eu tinha, porém, para não precisar de refletir, o amadurecimento prévio da resolução, ainda as mais súbitas, quando são tomadas em questões de sentimento. A tecla ferida não reflete para dar a nota.

Eu não devia hesitar por duas razões. A primeira era que pela primeira vez me proporcionava ensejo de prestar um serviço, ainda que insignificante, à classe teatral, da qual me confesso um dos grandes devedores, porque lhe devo um dos intervalos mais agradáveis da vida: o que tenho passado nos teatros.

Não posso fazer o cálculo, teria mesmo acanhamento de o fazer: somadas, porém, todas as horas que tenho vivido na platéia ou nos camarotes, sem contar os minutos dos bastidores, minha carreira de espectador há de preencher talvez o espaço de um ano, o mesmo tempo que tenho passado no mar, e tanto um como outro tenho-os como dos mais bem empregados da vida.

A segunda razão era que eu desejava honrar a iniciativa e as outras qualidades do organizador destas comemorações aniversárias: a perseverança, qualidade nada comum em nossa raça, o amor da sua classe, ainda menos comum em nosso tempo, e, mais raro que tudo, seu patriotismo filial. Creio poder chamar assim o culto da atual geração pelas gerações de que ela procede.

Fora melhor entretanto que ele mesmo vos desse o retrato artístico de João Caetano: ele tinha para o fazer uma vantagem, a de ter com a sua memória plástica, de ator cômico, de caricaturista da cena, para os personagens que reproduziu e à custa dos quais fez rir ao público e a eles mesmos, podido comparar o nosso trágico com os trágicos estrangeiros que depois vieram ao Rio de Janeiro.

Pode-se dizer que o Vasques os viu, ouviu e estudou a todos, sempre com a saudade do discípulo fiel a procurar as semelhanças e dessemelhanças da grande arte européia com a inspiração espontânea e sem precedentes do mestre brasileiro. Ele poderia, ainda mais, dar-nos o teatro do tempo, representar-nos João Caetano no meio dos seus camaradas, cercado dos seus amigos, na vida íntima, tão feliz e serena quanto foi agitada e ansiosa sua carreira; em uma palavra, poderia fazer-nos conhecer o ator e o homem, ao passo que eu não tentarei outra cousa senão estabelecer, sobre uma base que me parece racional, os seus títulos à glória definitiva.

……

Os defeitos que os seus patrícios tinham notado nele, eram exatamente as grandes qualidades que admiravam por fé na Ristori, em Rossi e Salvini. As celebridades estrangeiras podem todas repetir entre nós o *veni, vidi, vinci*; não têm que lutar para impor-se nos países vassalos; tudo conspira em favor delas; o perigo que correm é tão-somente o de verem os seus defeitos exaltados acima das suas qualidades. Mas quem teve a sorte proverbialmente trágica de ser profeta em sua terra, como João Caetano, tem que vencer no meio refratário, que não crê nele, porque não crê em si, e só recebe a consagração, às vezes póstuma do seu talento, quando por acaso as idéias que ele criou por si mesmo chegam ao país de fora...

Somente depois da sua morte, depois que viram a Ristori, Rossi e Salvini, os seus contemporâneos renderam-se à admiração que sentiam por João Caetano, como a uma impressão segura em que pudessem ter confiança. É este fato que firma a sua reputação, porque lhe dá uma base muito mais resistente do que o simples entusiasmo das platéias do tempo.

Essa base é o conforto que os seus sobreviventes, cujas impressões estavam vívidas por efeito de um entusiasmo que para eles era uma dúvida, puderam fazer entre as criações espontâneas da natureza inculta do nosso grande patrício e as criações dos gênios dramáticos da Itália, aperfeiçoadas pelo estudo das tradições.

E com isto, mais uma prova de patriotismo deu o inesquecível ator."

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, p. 201-4.

Em *Zumbi* todos os atores representavam todos os personagens: a distribuição de papéis era feita em cada cena e sem nenhuma constância; procurava-se mesmo evitar qualquer periodicidade na distribuição dos mesmos papéis aos mesmos atores. Mal comparando, parecia uma equipe de futebol de várzea: todos os jogadores, independentemente de suas posições, estão sempre onde está a bola. Em *Tiradentes*, e dentro do sistema do *Corin-*

ga, cada ator tem a sua posição predeterminada, e move-se dentro das regras estabelecidas para essa posição. Também aqui não se distribuem personagens aos atores, mas sim funções de acordo com a estruturação geral dos conflitos do texto.

A primeira função é a "Protagônica" que, no sistema, representa a realidade concreta e fotográfica. Esta é a única função na qual se dá a vinculação perfeita e permanente ator-personagem: um só ator desempenha só o protagonista e nenhum outro.

Várias são as características necessárias a esta função, na qual deve o ator valer-se da interpretação stanislavskiana, na sua forma mais ortodoxa. O ator não pode desempenhar nenhuma tarefa que exceda os limites do personagem enquanto ser humano real: para comer necessita comida; para beber, bebida; para lutar, uma espada. Seu comportamento em cena deve-se assemelhar ao de um personagem de *Eles não usam black-tie* ou de *Chapetuba F. C.* O espaço em que se move deve ser pensado em termos de Antoine. O ator "protagônico" deve ter a consciência do personagem e não a dos atores. Sua vivência não se interrompe nunca, ainda que simultaneamente possa estar o *Coringa* analisando qualquer detalhe da peça: ele continuará sua ação "verdadeiramente" como personagem de outra peça perdido em cenário teatralista. É a "falta de vida", o neo-realismo, o cine-verdade, o documentário ao vivo, a minúcia, o detalhe, a verdade aparente, a coisa verdadeira.

Não só o comportamento do ator deve obedecer critérios da verossimilhança, mas também sua concepção cenográfica: sua roupa, seus adereços devem ser — perdoando o termo — os mais "autênticos" possíveis. Ao vê-lo, deve a platéia ter sempre a impressão de quarta parede ausente, ainda que estejam ausentes também as outras três.

Esta função procura reconquistar a "empatia" que se perde todas as vezes em que o espetáculo tende a um alto grau de abstração. Nestes casos, a platéia perde o contacto emocional imediato com o personagem, e sua experiência tende a reduzir-se ao conhecimento puramente racional.

Não importa nem é o momento de descobrir quais as principais razões desse fato: basta por ora constatá-lo. E constata-se que a *empatia* se produz com grande facilidade no momento em que qualquer personagem, em qualquer peça, com qualquer enredo ou tema, realiza uma tarefa facilmente reconhecível, de caráter doméstico, profissional, esportivo, ou qualquer outro.

A *empatia* não é um valor estético: é apenas um dos mecanismos do ritual dramático, ao qual se pode dar bom ou mau uso. Na fase realista do Arena, nem sempre esse uso foi louvável e, muitas vezes, o reconhecimento de situações verdadeiras e cotidianas substituía o caráter interpretativo que deve ter o teatro. No *Coringa* esta *empatia* exterior será trabalhada lado a lado com a exegese. Tenta-se e permite-se o reconhecimento exterior desde que se apresentem simultaneamente análises dessa exterioridade.

A escolha do protagonista não coincide necessariamente com o personagem principal. Em *Macbeth* pode ser Macduff; em *Coriolano* pode ser um homem do povo; em *Romeu e Julieta* poderia ser Mercutio, não fosse sua morte prematura; em *Rei Lear* pode ser o Bobo. Desempenha a função "protagônica" o personagem que o autor deseja vincular empaticamente à platéia. Se "ethos" e "dianóia" pudessem ser separados — e só o podem para fins didáticos — diríamos que o protagonista atribui-se um comportamento "ético", e o Coringa, "dianoético".

A segunda função do sistema é o próprio *Coringa*. Poderíamos defini-la como sendo exatamente o contrário do Protagonista.

Sua realidade é mágica: ele a cria. Sendo necessário, inventa muros mágicos, combates, banquetes, soldados, exércitos. Todos os demais personagens aceitam a realidade mágica criada e descrita pelo *Coringa*. Para lutar usa arma inventada, para cavalgar inventa o cavalo, para matar-se crê no punhal que não existe. O *Coringa* é polivalente: é a única função que pode desempenhar qualquer papel da peça, podendo inclusive substituir o Protagonista nos impedimentos deste, determinados por sua realidade naturalista. Exemplo: inicia-se o segundo ato de *Tiradentes* com este cavalgando em cena fantástica: como não será prudente trazer o cavalo para o cenário, esta cena será desempenhada pelo ator que fizer o *Coringa*, montado em potro de pano, economizando-se o desnecessário farelo.

Todas as vezes em que casos como este ocorrerem, os dois Corifeus desempenharão momentaneamente a função *Coringa*.

A consciência do ator-coringa deve ser a de autor ou adaptador que se supõe acima e além, no espaço e no tempo, da dos personagens. Assim, no caso de *Tiradentes* não terá ele a consciência e o conhecimento possível aos inconfidentes do século XVIII, mas, ao contrário, terá sempre presente os fatos que desde então se passaram. Isto deverá ocorrer ao nível da História e ao nível da própria fábula — já que neste aspecto ele representa também o autor ou o recriador da fábula, conhecedor de princípios, meios e fins. Conhece portanto o desenvolvimento da trama e a finalidade da obra. É onisciente. Porém, quando o ator *Coringa* desempenha não apenas essa função em geral, mas em particular um dos personagens, adquire tão-somente a consciência de cada personagem que interpreta.

Assim, todas as possibilidades teatrais são conferidas à função *Coringa*: é mágico, onisciente, polimorfo, ubíquo. Em cena funciona como *meneur du jeu*, *raisonneur*, mestre-de-cerimônias, dono do circo, conferencista, juiz, explicador, exegeta, contra-regra, diretor de cena, *régisseur*, *kurogo* etc. Todas as "explicações" constantes da estrutura do espetáculo são feitas por ele, que, quando necessário, pode ser ajudado pelos Corifeus ou pela Orquestra Coral.

PERGUNTAS

1. Nos primeiros tempos de teatro brasileiro as sugestões teóricas com vistas ao aprimoramento de nossos atores eram buscadas a partir da observação de outros trabalhos mais considerados?
2. Uma das raras propostas estéticas para a atuação do ator contemporâneo no Brasil embasa-se fortemente no ator como agenciador político do social? Considere a respeito.

5 A FORMAÇÃO DO ATOR EM OUTROS PAÍSES: OS NÚCLEOS DE FORMAÇÃO

> *"Estudei o homem porque, conhecendo-o, muito acrescentaria à minha profissão. No conhecimento do homem reside a base de todo o meu sucesso."*
>
> *Charles Chaplin.*

CONTEÚDO DO CAPÍTULO

- A partir de que pressupostos básicos poderíamos fundamentar a oportunidade de formação do intérprete cênico?
- Qualquer curso formador de atores deve sempre supor uma programação previamente estabelecida?
- Os cursos que têm propostas mais experimentais, apresentam ênfases em que técnicas e em que conteúdos?
- Como poderíamos compor uma proposta curricular básica tendo em vista as mais distintas programações observadas?

Depois de observarmos, em plano de síntese, a longa e criativa evolução histórica do ator, quando buscamos destacar aquilo que aos poucos foi se isolando como os princípios e técnicas instrumentais básicos para a instituição do intérprete cênico, cuidemos agora de observar a formação deste elemento imprescindível ao fenômeno teatral nos grandes núcleos estrangeiros. Este intento será perseguido tentando evidenciar a originalidade e a especificidade do ensino da arte dramática com vistas à formação do ator a partir de proposições obtidas em escolas e grupos teatrais dos Estados Unidos, França, Polônia, Inglaterra, Alemanhas, Bélgica, Espanha, Itália, Suécia, Canadá e Portugal. A formação do ator no Brasil ocupará um capítulo em separado.

Nesta busca, desdobramos dois tipos de formação: de um lado, o realizado pelas escolas de teatro onde, embora variando a modalidade de ensino, elas apresentam como referencial básico uma programação previamente estabelecida; por outro lado, o dos grupos teatrais que oferecem propostas mais experimentais mas que, de qualquer forma, estarão embasadas em alguma proposta ideal ou ideológica, tendo em vista as próprias disparidades culturais de cada país, obedientes aos valores próprios a uma ou outra Universidade.

A criação de um curso formador de atores não se efetua sem uma reflexão sobre o papel do teatro na sociedade, sem lúcidas considerações sobre a função social do comediante, portanto "sem uma certa deontologia da profissão e da formação do ator" [1].

A formação do ator nos Estados Unidos

A comunidade norte-americana, por seu lado, apresenta, como seria de se esperar, considerando o seu mercado cinematográfico, uma exuberância de proposições escolares à formação do ator que causa espanto e apequenamento a nós, pobres habitantes do Terceiro Mundo. Entre outros aspectos oportunos de consideração, destaca-se a preocupação do ensino universitário de aproximar a formação profissional de outras áreas de atuação social como a educação, a comunicação, a literatura, e assim por diante.

Na cidade de Nova York podemos encontrar, entre outros, pelo menos cinco centros formadores de destacada atuação: o Institute of the Performing Arts, com a sua Escola de Artes da New York University; o Hunter College, com o seu Departamento de Teatro e Cinema, e o Queens College, com o seu Colégio de Artes Liberais e Ciências, ambos da The City University of New York; a Escola Nova, pertencente à New School for Social Research; e, por fim, a exuberante Julliard School, localizada no Lincoln Center. Nos Estados Unidos ainda se destacam as escolas das universidades de Harvard, Yale, Colúmbia, Indiana e Berkeley.

Localizado numa área geográfica privilegiada e desenvolvendo um ensino polimórfico, o Institute of the Performing Arts da universidade de Nova York (NYU), inaugurado em 1965, assume paralelamente dois programas diferentes: o Theatre Program e o Drama Program, que oferecem formação profissional (Bachelor of Fine Arts Degree) ou mestrado (Master of Fine Arts Degree). Segundo o reitor da Escola de Artes no triênio 1978-1980, David J. Oppenhein, esta dualidade é devida não só aos objetivos educacionais para o amadurecimento artístico de jovens artistas e alunos, mas também para melhorar e transformar o nível de trabalho, de aprendizagem e de criatividade na cidade de Nova York[2].

---

[1] GOURDON, Anne-Marie, org. La formation de l'acteur. *Les voies de la création théâtrale*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, *9* :8, 1981.

Esta escola seleciona seus alunos pelo talento e pelas possibilidades ao trabalho cênico que apresentam, e desenvolve seus estudos com pequenos grupos para trabalharem em tempo integral. Seus alunos vão cumprindo sucessivas complementações de conteúdos com sessões intensivas de estudo e pesquisas. O progresso do alunato é medido pela observação do domínio individual e pelo respectivo rendimento na exploração, domínio e participação nos empreendimentos escolares, sempre cumpridos com dedicação exclusiva.

A avaliação é feita constantemente para a obtenção dos índices *satisfatório* e *não-satisfatório*. O curso de Interpretação Teatral para a formação do ator oferece as seguintes áreas do universo teatral como matérias obrigatórias: Interpretação, Voz e Declamação, Movimento de Palco, Percepção e Criatividade, História do Teatro e da Dramaturgia, Ação Humana, Teatro Moderno, Música para o Teatro, e disciplinas eletivas.

Além de Interpretação Teatral, o Institute of the Performing Arts ainda oferece graduação em Direção, Produção, Cenografia, Dança e inúmeros cursos teóricos[3].

O Departamento de Teatro e Cinema do Hunter College e o Colégio de Artes Liberais e Ciências do Queens College, ambos da The City University of New York, oferecem estudos para as atividades profissionais tanto em teatro quanto em cinema. A primeira escola abre sua educação em teatro nos níveis elementar e secundário, e a preparação de professores é feita em cooperação com o Departamento de Educação, visando à habilitação provisória para professores de crianças do elementar e da escola secundária. Enquanto os cursos básicos e os intermediários alimentarão pré-requisitos fundamentais em teatro e educação, os cursos adiantados (Upper Level Courses) alimentarão um especialismo maior, onde os cursos em teatro ofertam disciplinas como Análise de Peças, Crítica Teatral, Interpretação, Direção, Cenografia, Técnicas de Palco: estudo dos equipamentos de palco (Stagecraft), entre outras[4].

O currículo dos cursos para Dramaturgia e Teatro do Queens College apresenta uma equilibrada combinação de teoria e prática embasada numa periodização de estudos gradativos que propiciariam o constante aperfeiçoamento na carreira teatral[5].

---

[2] PORCHÉ, Emmanuel. Profils de l'enseignement théâtral américain. In: GOURDON, A.-M., org., op. cit., p. 268.

[3] NEW YORK UNIVERSITY, School of the Arts. *New York University Bulletin*, New York, *70* (32) :72-3, 1970.

[4] THE CITY UNIVERSITY of NEW YORK. *Hunter College Bulletin*, New York, *71* (03) :368-72, 1971.

[5] Id. College of Liberal Arts and Science. *Queens College of The City University of New York*, New York, (35) :131-5, 1972.

Assim também os vários cursos das demais universidades, com a quantidade e variedade de ofertas, vão conotar a exuberância de aprendizagem pelas motivações a um aperfeiçoamento constante. As universidades de Harvard, Yale, Colúmbia, Indiana e Kansas, que abriram seus departamentos de arte dramática após 1913, cuidaram de torná-los laboratórios de dramaturgia, após as duas grandes guerras, tendo em vista o desaparecimento das companhias teatrais, responsáveis pela formação de atores e autores.

Ligada ao Lincoln Center da cidade de Nova York, a Julliard School oferece cursos de Interpretação Teatral, Técnicas Dramáticas, Cenografia e outros, com quatro anos de duração para grupos de jovens de vinte a trinta alunos, com vistas à formação profissional. Esta escola trabalha com currículo integrado, onde cada conteúdo está diretamente periodizado e nenhum curso é opcional, abrangendo três ramos específicos de formação: Técnica, Interpretação e Cultura Geral. Há uma ênfase especial para o preparo corporal e vocal do ator. Há exercícios básicos de improvisação corporal, técnicas de dança, ginástica, acrobacia, técnicas circenses, esgrima e judô, enquanto para a expressão vocal são propostos exercícios de treinamento da voz, respiração e projeção vocal, colocação, dicção, articulação e limpeza da fala, canto e estilo. Esta escola busca ainda integrar os exercícios vocais e corporais num aprimoramento globalizado, que vai alimentar a improvisação e a interpretação teatral. O terceiro ano será o preparador para a profissionalização, que se verificará no quarto e último anos de estudos, com atividades já profissionais mas ainda supervisionadas, uma vez que o jovem ator será escalado para as apresentações públicas que comporão o programa anual do Lincoln Center.

A Julliard School oferece também cursos avançados de dois anos que são acrescidos ao programa básico da escola, sempre para pequeno grupo de alunos mais experientes ou jovens profissionais[6].

A Escola Nova, pertencente à New School for Social Research, também na cidade de Nova York, apresenta as características de uma escola livre, propondo cursos intensivos e rápidos, ministrados para temporadas, os quais dos mais variados aspectos, sempre ligados às questões cênicas. Preparo à Carreira Teatral, Oficina de Comédia, Oficina de Teatro Infantil, Mímica Corporal, entre outros, são alguns de seus títulos. Um curso como o primeiro atende ao preparo profissional em artes cênicas e tudo o que envolve sua atividade; os alunos estudam e se adestram para viver no campo dos espetáculos, isto é, como assinar um contrato; como procurar um emprego; conhecer e discutir as questões empregatícias; garantir um suficiente domínio das técnicas do ofício; conhecer as publicações mais indicadas para a leitura; saber como se comportar em público; e assim por diante[7].

---

[6] LINCOLN CENTER. *The Julliard School*. New York, 1977. p. 72-4.

[7] NEW SCHOOL FOR SOCIAL RESEARCH. *New School Bulletin*. New York, 1972. p. 60-1.

Compõem a estrutura funcional da New School o The Lee Strasberg Theatre Institute e o Stella Adler Theatre Studio, que cuidam de proposições mais acuradas à formação do comediante. Para Lee Strasberg, o teatro está pleno de discussões sobre a interpretação do ator: o sistema de Stanislavski, as controvérsias sobre o *método*, o trabalho laboratorial de Grotowski, os experimentos do Living Theatre, as teorias de Artaud, de Brecht e de muitos outros, que assentam a interpretação teatral ora à pesquisa externa, ora à pesquisa interna de instrumentos fundamentais do ator. Com a expansão do conhecimento humano e a descoberta dos elementos básicos da interpretação, como foram definidos pelo sistema geral de Stanislavski (não com as ênfases limitativas propostas por alguns de seus discípulos), o seu instituto estaria capacitado a garantir os fundamentos à formação do ator. A Interpretação Teatral é a mais personalizada de suas oficinas; o trabalho com o ator demanda uma elaboração e uma pesquisa individual sobre cada ator, estimulando sempre o desenvolvimento máximo dos talentos individuais. A análise da conduta humana com seus hábitos físicos, mentais e emocionais embasa a preparação do ator. O The Lee Strasberg Theatre Institute aplica em seus cursos os métodos desenvolvidos e aprimorados por Lee Strasberg (que têm suas origens no sistema de Constantin Stanislavski), que ganhou notoriedade internacional não só pelo trabalho como também pelos inúmeros profissionais que ele formou e que se tornaram famosos mundialmente. Seu processo de formação, experimentado no Actor's Studio de Nova York, visa treinar o aluno, tanto iniciante como experiente, em tempo integral ou parcialmente, a partir do reconhecimento de si próprio e de suas potencialidades, com exercícios de concentração e expressões sensoriais. Seu aluno aprende a pensar, a conduzir-se, a se experimentar, trabalhando sua imaginação a partir de improvisações cênicas. Para os profissionais, os exercícios de improvisação são utilizados para quebrar a conduta convencional, comumente conhecida como clichê, promovendo a espontaneidade e o imediatismo como resposta. O laboratório de improvisação começa com um estudo sobre a *commedia dell'arte* italiana[8].

Obedecendo à mesma hegemonia do método de Stanislavski, os cursos do Stella Adler Studio são assessorados por jovens profissionais com conhecimento teórico e prático anteriormente adquirido, para questões como composição de personagem, leitura e interpretação de textos. Dentre os cursos iniciantes encontramos o denominado Princípios-I (Principles I), onde a diferença entre *verdade do palco* e *verdade da vida* é ilustrada de forma discursiva e com aplicação de elementos básicos, procurando tornar o ator capaz de criação por si próprio, provocando sua imaginação e libertando-o para a tarefa cênica pelo estudo de idéias universais e problemas do texto dramático. Técnicas para o corpo, para a voz, para a improvisação teatral também são estudadas em profundidade. Stella Adler (1902-   ) seguira os cursos ministrados pelo próprio Stanislavski em 1934, em Paris[9].

O ensino universitário norte-americano de teatro comporta-se como resposta à grande expansão do teatro profissional, numa conciliação entre as formas tradicionais e as novas experimentações, desde que de reconhecida utilidade, que o mundo moderno propõe. Enquanto, por um lado, as universidades garantem aos estudantes norte-americanos de teatro um grande número de professores especializados, uma variedade de meios de ensino e de pesquisa, por outro lado os ateliês-laboratórios (denominados *workshops*), com cursos livres sem uma estrutura pedagógica mais definida, espalham-se por toda parte.

Os cursos livres abrem propostas mais especializadas e liberadas de trabalho, enfrentando as graves questões de uma melhor aprendizagem, da necessidade de motivações a um aperfeiçoamento constante face à atração que exercem as grandes produções do teatro, da televisão e do cinema dessa sociedade profundamente consumista. Uma infinidade de escolas se propõe a uma escolaridade continuada, como o HB Studio de Nova York, que das dez horas da manhã às dez da noite, sete dias na semana, reúne trinta alunos distribuídos por sessenta professores para o aperfeiçoamento específico de alguma matéria de livre escolha. Essas miniuniversidades, com a flexibilidade de suas estruturas, alimentam a demanda interna do *star-sistem*.

Os teatros de repertório americanos, em sua maioria, estão ligados a alguma instituição formadora de atores, promovendo uma certa interdependência, onde o teatro e o ensino se tornam coextensivos. A universidade de Yale, por exemplo, mantém estreita ligação entre as companhias profissionais do Yale Repertory Theatre e o programa teatral da universidade. Esta apresenta uma abertura maior às propostas mais revolucionárias em relação às outras universidades, graças à coordenação de Robert Brustein, chefe de departamento da Escola de Teatro da universidade de Yale, seu reestruturador desde 1966, que tem trazido formas mais experimentais com os próprios grupos livres, como o Living Theatre, o Open Theatre e o San Francisco Mime Troup [10]. Assim procedendo, o ensino teatral tenta recuperar todas as tendências na busca de estilo de representar essencialmente norte-americano.

Por falta de dinheiro ou convicção a maioria dos atores estadunidenses apela para um ensino de complementação, não seguindo um treinamento exigente como os dos cursos mantidos pelas universidades ou mesmo os cursos que têm alguma celebridade, como referencial de comprovados méritos. Geralmente, entre uma temporada e outra, os profissionais cênicos buscam aprimorar algumas técnicas de ator, em cursos sempre disponíveis para uma aprendizagem de ocasião, no balcão de ofertas do mercado norte-americano.

---

[8] Id., ibid., p. 62-4.

[9] Id., ibid., p. 65-7.

[10] GOURDON, A.-M., org., op. cit., p. 281-2.

A formação do ator na França

Os três mais prestigiados estabelecimentos de ensino de teatro na França são a Escola Nacional Superior de Artes e Técnicas do Teatro, em Paris, a Escola Nacional Superior de Arte Dramática, em Strasbourg, e o Conservatório Nacional Superior de Arte Dramática, de Paris, que, embora varie a modalidade de ensino de uma para outra escola, apresentam uma programação rígida preestabelecida. Entretanto, já podemos adiantar que, dessas três escolas, a de Strasbourg apresenta uma característica de constante mutação, o que a faz a menos rígida das escolas superiores.

Por outro lado, também vamos encontrar na França grupos teatrais, cursos ou instituições que cuidarão de uma formação mais arbitrária a partir de uma busca embasada mais na experimentação do que na retomada das teorias tradicionais. Entre outras podemos citar o Centre Universitaire de Formation et de Recherches Dramatiques (CUIFERD), em Nancy; o Atelier Théâtral d'Ivry; a École Jacques Lecoq, em Paris; a Université du Théâtre des Nations, também em Paris.

O Conservatório Nacional Superior de Arte Dramática (CNSAD), de Paris, alcançou em 1968 a categoria de nível superior. Seu processo de ensino é seguidamente criticado, pois sua inauguração foi devida a Napoleão Bonaparte, em 1808, o que provocou inúmeras reformulações em seu currículo. Reorganizado em 1812, o então Conservatório de Música e de Declamação sucedeu à Escola Real de Canto anexada à Escola Real Dramática, ambas fundadas em 1786. Após inúmeras mudanças estruturais e de nome, o Conservatório tornou-se independente do de educação musical em 1946. Pierre-Aimé Touchard, nomeado diretor em 1968 — aliás ano de forte significação política e cultural para a França —, promoveu substanciais reformas que o seu sucessor Jacques Rosner, discípulo de Roger Planchon, radicalizou a ponto de levantar uma onda de protestos por parte dos mais acadêmicos e tradicionalistas.

Até a direção de Jacques Rosner, em 1974, o Conservatório contou com seis professores sócios da Comédie Française e seis classes com número eqüitativo de alunos, para três anos de duração, sem diferenças sensíveis no modo de ensino de uma classe para a outra, pois o objetivo era formar bons atores tradicionais. Quando Louis Jouvet (1887-1951) era seu professor mais famoso, o Conservatório enfrentou algumas dificuldades, pois os alunos não podiam escolher seu professor.

Subsidiada pelo Ministério dos Assuntos Culturais, a escola é um lugar de trabalho desinteressado, onde poderá se candidatar qualquer pessoa entre 16 e 23 anos, ou ainda qualquer estudante com alguma experiência para desenvolver estudos de aperfeiçoamento. Recentemente, o ensino, ainda desenvolvido em três anos, se desarticulou diferenciadamente dentro de certa exigência de tempo para dedicação exclusiva ao Conservatório. Ao mesmo tempo que os antigos alunos poderão voltar a trabalhar na escola, fica prevista a exclusão aos alunos com assiduidade ou trabalhos insatisfatórios. Enquanto o ensino dispensado ao primeiro ano é mais técnico, o do segundo e do terceiro ano é mais individualizado.

Os alunos realizam ou participam da encenação de obras clássicas e modernas apresentadas ao público. Cumprem matérias fundamentais como dicção, literatura, história da arte, expressão corporal, dança, música, sonorização, radiodifusão, televisão e cinema. A partir de 1974, o diretor Jacques Rosner, no intuito de modernizar a escola, passou a oferecer classes autônomas mais atualizadas, quando a grande maioria do alunato buscou os cursos ministrados por comediantes de vanguarda que substituíam os antigos professores — também comediantes antigos, em sua maioria, pertencentes à Comédie Française. Em lugar dos concursos públicos de final do ano letivo, a partir de junho de 1975 foram estabelecidos os "encontros do Conservatório", para uma melhor apreciação pública dos resultados. Os professores mais tradicionais, como Lize Delamare, Robert Manuel e Jean-Laurent Cochet, censuraram gravemente os professores ditos progressistas, "por cederem à moda e à desordem" [11]. Sabe-se que *Fedra* representada por um travesti provocou verdadeiro escândalo.

Também convidado por Pierre-Aimé Touchard, em 1968, Antoine Vitez (1931-   ) marcou o início da renovação e das controvérsias com sua constante e apaixonada procura de novos resultados da integração dos fundamentos de Stanislavski, Meyerhold e Brecht. No centro do seu trabalho está o ator, que com seu discurso — que ele denomina *maiêutico* — desenvolve a disponibilidade lúdica, a alegria, a faculdade de reconhecer e de reproduzir o prazer [12].

De 1820 a 1946, encontramos uma grande estabilidade de proposições mas, depois da Segunda Guerra Mundial, apareceram modificações e novos meios de expressão. Nos inícios dos anos 50, encontramos uma nova proposta escolar que buscava, conservando a tradição, alimentar novas idéias. Isso levara paulatinamente às modificações do ensino após 1968.

Pierre Debauche, professor do Conservatório desde 1971, tornou-se professor de Interpretação em 1974, e em suas pesquisas interrogava-se sobre o papel do ator atualmente e para a sociedade de amanhã. Em seu relacionamento com os alunos, Debauche buscava desaparecer como mestre, tentando alimentar uma responsabilidade maior do aluno nos resultados cênicos obtidos, confessando-se influenciado por Stanislavski e Charles Dullin. Durante todo seu processo de trabalho, utilizava muito os exercícios de improvisação que têm por referência os cinco sentidos, objetivando noções de direção e ritmo para que o ator acredite em sua presença física e não permaneça sempre no mesmo estado [13].

---

[11] FAVROD, Charles-Henri, org. *O teatro*. Lisboa, Dom Quixote, 1977. p. 212. (Enciclopédia do Mundo Atual.)

[12] ETIENNE, Marie. Antoine Vitez, Professeur au Conservatoire. In: GOURDON, A.-M., org., op. cit., p. 128-31.

Professor e pesquisador da técnica vocal, Louis-Jacques Rondeleux desenvolve seu curso de dicção no Conservatório em vinte e quatro horas de trabalho distribuídas em oito semanas com seis sessões de trinta minutos por semana. Considerando a descontração como indispensável a qualquer exercício, Rondeleux retoma a respiração abdominal do bebê dormindo até o reconhecimento da própria voz de cada aluno, antes de começar os exercícios. Os trabalhos são coletivos, e o diafragma tem papel preponderante nos exercícios em que o movimento corporal tem incidência sobre o comportamento do indivíduo.

Outro professor do Conservatório, de destacada atuação, é o já citado Antoine Vitez, que, depois de trabalhar na Escola de Jacques Lecoq, assumiu o Conservatório também em 1968. Confessando-se historicamente filiado a Stanislavski, Brecht e Meyerhold e ao jogo naturalista de seus atores, torna-se simbolista pela exploração das formas que alimentam duplos sentidos nos sinais emprestados do real, deixando o espectador livre à interpretação. Tornar um ato estranho, surpreendente, insólito, ao invés de aproximar artificialmente para atualizá-lo, provoca um efeito de enigma que, para Vitez, caracteriza o ato teatral [14]. Seu processo se baseia na busca das raízes do aluno que depois serão reorganizadas num processo reflexivo até torná-lo manifestação do momento. O exemplo é uma improvisação em que um aluno sulista e outro parisiense se examinam entre si, desde lingüisticamente até desdobrar proposições como o uso do espaço, passando pelo questionamento dos gestos, tudo diretamente influenciado a partir de um estudo teórico da *commedia dell'arte*. Assim, em seu trabalho, o tratamento vocal é importante. Através do ator, Vitez quer arriscar dizer aquilo que o texto não diz. O curso e os ensaios são tão importantes como a representação, e não devem ser entendidos como preparação ao essencial, mas como uma etapa do teatro que pode ser suficiente em si mesma.

Os alunos do segundo e do terceiro ano do Conservatório parisiense cumprem a chamada *formação individual*, que se opõe à noção de classe conjunta, pois o aluno escolhe a cena que deseja trabalhar a sós ou com parceiros. Para este tipo de classe, encontramos o professor Jean-Paul Roussillon, antigo e premiado aluno do Conservatório. Ele trabalha um processo de livre escolha e máxima possibilidade de criação, já que entende que

> *"um aluno que entra no Conservatório deve ter a possibilidade de abordar o teatro sob todas as suas formas e, ao final de seus três anos, estar capacitado a interpretá-las"* [15].

Por outro lado, os alunos primeiro-anistas são entregues a Pierre Vial. Cada aluno é visto particularmente, considerando aspectos de sua personalidade que afloram durante as improvisações. A atenção do professor prende-se aos recursos e capacidades mobilizados em cada um, atendendo para os erros, bloqueios, defeitos que se farão sentir e que chegam a frear a expressão e a sensibilidade. O cuidado de Pierre Vial é trabalhar os *registros* que se manifestam espontaneamente no comediante, tentando retirar os recursos inexplorados para alargar o campo de possibilidades de interpretação do ator.

Localizada em Strasbourg, a este da França, e fazendo fronteira com a República Federal da Alemanha, a Escola Nacional Superior de Arte Dramática (ENSAD) foi fundada em 1954 por Michel Saint-Denis, depois de ter criado em Londres, com Laurence Olivier, Ralph Richardson, George Devine e Glen Byan Shaw, o The Old Vic Theatre Center. Talvez devido à descentralização e à experiência estrangeira de seu fundador, a escola rebelou-se contra as tradições do Conservatório de Paris. Para a ENSAD, formar atores implica uma renovada pesquisa estética que envolve tudo o que concorre para a representação, além de uma simples subordinação ao texto dramático. Para atender também a interpretação, os cenários, os figurinos, o som, a iluminação, os acessórios cênicos, estão integradas três áreas de estudos: Interpretação, Direção e Cenografia. A escola não tem estatutos, nem orçamento próprio, o que alimenta uma precariedade que, por outro lado, dá à instituição a característica de um organismo vivo reagindo ao conforto e ao imobilismo [16].

Após demorada seleção que dura vários meses, quando o candidato apresenta cenas de livre escolha que também deverão sofrer uma defesa teórica da sua parte, a formação teatral buscará superar as inibições até a expressão e construção cênica. Aos candidatos não é exigido cultura escolar ou universitária, ou mesmo qualquer experiência teatral anterior. Dos 250 candidatos que em média se apresentam, dez a quinze alunos são finalmente selecionados.

Os três anos de estudos dividem-se em dois domínios: pela manhã, os cursos básicos com trabalhos corporais, vocais e improvisações teatrais em aulas diárias; pela tarde, diversas atividades comuns aos setores de Interpretação, Direção e Cenografia, estando também previsto o estudo de instrumentos musicais e a prática de esportes. Cada trimestre realiza uma montagem teatral que é fechada no primeiro ano (a não ser que aconteça o sucesso); o segundo e o terceiro ano apresentam-se ao público. Durante os três períodos letivos as aulas permanecem pela manhã, realizando-se à tarde os ensaios. A maior parte das atividades são obrigatórias mas não existem sanções. Os diversos exercícios objetivam fugir aos estereótipos, jogando mais com a imaginação do que com a memória, ou mesmo à repetição de gestos convencionais, onde a *observação* tem importante atividade.

---

[13] Vigouroux-Frey, Nicole. Pierre Debauche, Professeur au Conservatoire. In: Gourdon, A.-M., org., op. cit., p. 109-15.

[14] Etienne, M., op. cit., p. 134.

[15] Vigouroux-Frey, Nicole. Jean-Paul Roussillon, Professeur de "Formation Individuelle" au Conservatoire. In: Gourdon, A.-M., org., op. cit., p. 159.

[16] Bourdet, Jeanne-Marie. L'École Nationale Supérieure d'Art Dramatique de Strasbourg. In: Gourdon, A.-M., org., op. cit., p. 195-6.

Segundo declarações dos professores Claude Petit-Pierre e Jean-Pierre Sarrazac,

> *"a Escola de Strasbourg tornou-se plataforma de modificações pedagógicas incessantes, onde os alunos percebem que seus professores aprendem com a Escola".*

Ainda postulam uma pedagogia progressiva do ator, propondo que o exercício do teatro não é a técnica mas o exercício da profissão, "a precedência do uso sobre a regra" [17].

Dentre as escolas de teatro francesas consideradas *abertas* por não se prenderem a nenhuma ridigez institucional, encontramos a escola do Centre Universitaire International de Formation et de Recherches Dramatiques (CUIFERD). Oriunda do Festival de Teatro Universitário de Nancy de 1963, a originalidade desta escola resulta da necessidade de criação de uma escola internacional e aberta aos mais diferentes projetos e práticas. Não há, portanto, a exigência de uma graduação idêntica a todos que dela participem, residindo na *diversidade* o seu primeiro princípio. Segundo Jack Lang, seu idealizador, mais do que promover um saber homogêneo, procura germinar um tipo de trabalho. Seu programa de ensino prende-se, assim, às reivindicações do movimento de maio de 1968, "estabelecendo uma escuta constante do real, numa intimidade com o fenômeno concreto" [18].

Inicialmente, a duração dos estudos era de um ano; depois, em razão da demanda, estendeu-se para dois, onde os mais ativos passariam ao segundo ano. O programa se articula segundo linhas complementares: ensino geral, ensino especial, seminários, pesquisas e trabalhos práticos, que usam, para tanto, até mesmo os fins de semana. As atividades são abordadas a partir de um mesmo tema central, assegurando-se, inúmeras iniciativas paralelas que encaminham as visões literárias e teatrais próximas ao espetáculo em montagem. Dentre os anos 1966 e 1978 foram tratados, entre outros temas, "teatro e sociedade, dramaturgia dos séculos XVI e XVII, as teorias do ator, teatro como meio de ação sobre a sociedade, iniciação às técnicas teatrais etc." Dentre os professores e conferencistas participantes e/ou convidados, encontramos: Jack Lang, Denis Bablet, Bernard Dort, Nina Gourfinkel, Mário Baratto, Antoine Vitez, Arthur Adamov, M. J. Bishop, Jacques Rosner, Maria Casarés, Madeleine Renaud.

---

[17] Id., ibid., p. 210.

[18] BANU, Georges. Le CUIFERD: Une école de théâtre et l'Esprit de Mai 68 (1968-1978). In: GOURDON, A.-M., org., op. cit., p. 220.

A revista *Théâtre et Université* é publicada como resultado dos vários encontros e como possibilidade de análise do trabalho prático. O CUIFERD edita-a trimestralmente e nela são encontrados estudos históricos, comentários sobre personalidades, pesquisas teatrais, textos originais e traduzidos, fazendo sempre uma ligação entre o Festival de Nancy e o CUIFERD.

Uma das normas da instituição é dar aos alunos autonomia para assumir tarefas diversas no seu processo de ensino. Montam-se cenas que são submetidas à análise, uma espécie de "teatro de ensaio permanente" que sempre dará ao aluno uma responsabilidade maior na criação. Nestas ocasiões assiste-se a palestras sobre o Living Theatre, sobre Grotowski, e desenvolvem-se práticas teatrais com alguma autoridade ou com antigós alunos. Os melhores alunos retornam a seus países e fundam oficinas de trabalho, mas sem levar o CUIFERD como modelo. Nos anos 1978-1979 realizou-se um estágio sob a coordenação de Augusto Boal, buscando aplicar as técnicas do seu *teatro do oprimido* em duas etapas: uma ligada à própria comunidade de Nancy e outra consagrada à formação de estagiários.

O CUIFERD, desde sua fundação, dispõe-se à pesquisa de uma pedagogia teatral específica, prefigurando por seu modelo menos uma estrutura de ensino do que uma direção a seguir, um espírito a preservar, que seria o das reivindicações da revolução de maio de 1968.

A formação do ator na Polônia

A Escola Nacional Superior de Teatro "Aleksander Zelwerowicz", em Varsóvia, a Escola Nacional Superior de Teatro "Ludwik Solski", em Cracóvia, e a Escola Nacional Superior de Teatro, Cinema e Televisão "Leon Schiller", em Lodz, são escolas dependentes do Ministério da Cultura e da Arte com seus professores pagos pelo Estado. Seu ensino é gratuito e seus professores de nível superior. A escola de Lodz é responsável pela formação de operadores de cinema, chefes de produção cinematográfica, realizadores de telejornais e atores; a de Cracóvia forma atores, diretores e atores-marionetistas; e a de Varsóvia forma atores, diretores, críticos, dramaturgos e atores-marionetistas. Existem ainda dois estúdios próximos aos teatros Polski, em Wroclaw, e Wybrzeze, em Gdansk, onde os graduados nos cursos acima obtêm uma formação profissional nos teatros, desde o primeiro ano. Estes estudos são considerados universitários mas profissionalizantes, com menos informação teórica e mais atividade prática e contato com o público.

A Escola Nacional Superior de Teatro "Aleksander Zelwerowicz" (PWST) recebe o nome de seu reorganizador, após o nazismo, em 1946, mas suas origens remontam ao século XVIII. Durante os trinta últimos anos, a escola sofreu reformulações político-culturais, ficando por fim uma proposição de participação ativa no desenvolvimento de uma cultura socialista assentada numa direção fortemente burocratizada. Em quatro anos de curso obtém-se o título de *mestre em artes*. Para a admissão o limite máximo de idade é de 22 anos para mulheres e 23 para homens, e exige-se bacharelado equivalente ao segundo grau. Para direção teatral o limite etário é maior. O exame de seleção compõe-se de prova prática e teórica, escrita e oral; de três centenas de inscritos, duas a três dezenas são escolhidas.

As matérias distribuem-se em três grupos: *básicas*, como elementos do ator, cenas dialogadas, trabalho com o papel, preparação de espetáculos, pronúncia, colocação vocal, canto e exercícios de direção; *auxiliares* ou *complementares*, como corpo, voz, espaço cênico, música, desenvolvimento do sentido musical, do sentido rítmico, pantomima, esgrima, entre outras; e *teóricas*, como ciências humanas, sociais, políticas, filosofia, história do teatro, do cinema e da televisão, línguas estrangeiras, cultura contemporânea e história da cultura. Os professores, profissionais renomados, lançam mão de suas próprias experiências para formar o aluno, que será enriquecido ao passar por vários mestres.

Além dos cursos gratuitos, os estudantes se beneficiam com bolsas de estudos e o privilégio de preços reduzidos para os espetáculos teatrais. Cuida-se, ainda, de um equilíbrio entre disciplinas teóricas e práticas, assim como se busca integrar os alunos com os profissionais renomados [19].

A formação do ator na Inglaterra

Desde meados do século passado, juntamente com a idéia de criação de um teatro nacional, cresceu também a da necessidade de formação do ator. Henry Irving (1838-1905), num culto a William Shakespeare, como diretor do Lyceum Theatre, propôs em 1848 a criação de uma escola de arte dramática para a formação de atores e poetas, quando já existiam cursos privados mas pouco satisfatórios. Em 1859, fundou-se o Colégio Dramático, de curta duração devido a questões financeiras. Em 1919, evitando o dirigismo da subvenção do Estado, os amadores criaram o British Drama League (Liga Britânica do Drama), fundada por Geoffrey Whitworth. Após a Segunda Guerra Mundial criou-se, em 1945, o Conselho das Artes (Arts Council of Great Britain), afirmando as estruturas de um teatro subvencionado pelo Estado, a descentralização teatral e a fundação de um teatro nacional.

Desde o início do século existem escolas de teatro. Em 1904, o célebre Herbert Beerbohm Tree fundou a renomada Royal Academy of Dramatic Art (RADA). Em 1908, Elsie Fogerty inaugurou a Escola Central de Arte Dramática e Dicção, reconhecida pela universidade de Londres, em 1923, para formar professores. Em 1936, Michel Saint-Denis, discípulo de Jacques Copeau (1879-1949), abriu o seu Studio-Teatro de Londres e, após a guerra, junto com George Devine e Glen Byan Shaw, reabriu o Teatro Old Vic, de Londres, exclusivamente para atores; em 1946, o Teatro Old Vic, de Bristol, também iniciou uma escola mais bem sucedida. A abertura das demais escolas passou a seguir critérios de competência exigidos pelo Ministério da Educação. Entre 1961-1972, vinte escolas foram inspecionadas e quatorze reconhecidas como competentes. Doze dessas escolas, juntando-se à Guildhall e à Academia Escocesa, compuseram a Conferência das Escolas de Arte Dramática (Conference of Drama Schools — CDS) com poder decisório sobre a seleção e formação de alunos para o mínimo de duração de dois anos com três trimestres anuais de onze semanas de trinta horas de trabalho semanal. A idade mínima é de 17 anos, sendo a seleção feita por professores e profissionais de teatro. Hoje a CDS conta com dezesseis escolas inscritas, entre cursos privados, universitários e outros estabelecimentos de ensino[20].

Tendo em vista o grande número de cursos criados e as irregularidades e discussões resultantes, a Fundação Calouste Gulbenkian iniciou uma enquete em 1972 e publicou um relatório final, em 1975, sugerindo a reorganização do sistema de formação, assim como a criação de um conselho nacional de formação teatral, reunindo representantes dos diversos setores profissionais para o estabelecimento de critérios no reconhecimento de escolas, uma melhor distribuição geográfica das mesmas e subvenção pelo fundo público. O National Council for Drama Training foi criado em 1976, reunindo sindicatos, a CDS, os produtores e observadores dos órgãos oficiais como ministérios, autoridades locais e universidades. Em 1978 a comissão tornou-se Interin Accreditation Panel (Comissão Provisória para a Habilitação).

Das dezesseis escolas que compõem a CDS, oito são londrinas: Escola das Artes, Escola Central de Teatro e Dicção (CSSD), Centro Dramático (Drama Center), Escola de Música e Teatro de Guildhall, Academia Londrina de Música e Arte Dramática (LAMDA), Escola Teatral Mountview, Academia Real de Arte Dramática (RADA) e Academia de Arte Dramática Webber Douglas; três são limítrofes da capital: Escola de Atores Este 15. (East 15), Escola de Teatro e Dança de Guildford e Escola de Teatro e Dicção Rose Bruford; e as demais são: Escola de Arte Dramática e Dicção de Birmingham, Escola de Teatro do Old Vic, de Bristol, e Escola de Teatro do Colégio Politécnico de Manchester, além da Academia Real Escocesa de Música e Teatro, de Glasgow, e o Colégio Galês de Música e Teatro, de Cardiff.

---

[19] WOJTASZEK, Edward. La formation du comédien en Pologne: L'École Nationale Supérieure de Théâtre Aleksander Zelwerowicz à Varsovie. In: GOURDON, A.-M., org., op. cit., p. 343-64.

[20] VALDIN-GUILLON, Alice. La formation du comédien en Grande-Bretagne. In: GOURDON, A.-M., org., op. cit., p. 295-9.

Os professores, de modo geral, são diretores, atores ou especializados que atendem classes de doze a vinte alunos.

A seleção é severa, não havendo limite máximo de idade para os alunos, que chegam de todos os meios sociais e dos quais se exige o curso secundário completo. Os cursos da CDS são de segunda a sexta-feira, da manhã à noite, com eventuais fins de semana. No primeiro ano, o treinamento corporal e vocal é intenso, com a inclusão de canto e música, além de mímica e improvisação, que diminuem no segundo ano para dar lugar à interpretação de cenas e peças, acrescentando-se maquilagem e máscaras; no terceiro ano dedica-se à encenação, até mesmo com profissionais de fora, e à participação de alunos de direção, que chegam a montar de seis a doze peças anuais[21].

O esquema curricular, acima referido, não é rígido, variando de uma escola para outra: algumas encenam desde o primeiro ano, outras especializam-se em Shakespeare, outras ainda acrescentam noções de direção, cenografia, rádio e televisão, assim como encontramos aquelas escolas que aprofundam noções teóricas de história, estética ou dramaturgia. A escola da LAMDA mantém cursos para estrangeiros[22].

Quanto aos métodos empregados no trabalho do ator, observamos que a LAMDA obedece à escola londrina do Old Vic; a de Rose Bruford se inspira em Stanislavski; a de Glasgow diversifica as teorias, de Stanislavski a Brecht; a escola do East 15, para jovens atores, aplica o método de Joan Littlewood, onde o estudante, reconhecendo em si os valores e códigos inculcados pelo social, parte da introspecção até distinguir em si o sujeito do ator; o Drama Center passa por Stanislavski, Rudolf von Laban (*A teoria do movimento*; exercícios da primeira fase de formação), Copeau, Michel Saint-Denis, Joan Littlewood e a tradição do *music-hall* inglês, explorando-se os impulsos religiosos e sensuais.

Portanto, concluímos que as escolas da CDS dividem-se em duas categorias: as que empregam as técnicas tradicionais aplicadas no *métier*, e as que articulam uma teoria a partir da prática segundo um domínio dialético do processo de criação. Uma reforma iniciada em 1978 modificou o sistema educacional inglês, atualmente em vigor, que um seminário do Instituto Internacional do Teatro, em 1979, analisou, buscando levantar o "novo teatro nascido das escolas de arte dramática"[23].

---

[21] LONDON ACADEMY OF MUSIC AND DRAMATIC ARTS. *LAMDA Theatre*. London, 1980, p. 4.

[22] Id., ibid., p. 7.

[23] VALDIN-GUILLON, A., op. cit., p. 309-11.

A formação do ator nas Alemanhas

Fundada em 1905 por Max Reinhardt como Escola de Arte Dramática do Deutsches Theater, a Escola Nacional de Arte Dramática de Berlim Oriental, destruída pelo nazismo, foi reaberta em 1945, mas é em 1951 que renova seu sistema educacional, permitindo o acesso também de operários e camponeses como instituição dependente do Ministério da Cultura. Outras escolas formadoras de atores são a Escola Superior de Teatro Hans Otto, de Leipzig, a Escola Nacional de Arte Dramática, de Rostock, e a secção de ator da Escola Superior de Cinema, recentemente fundada.

Preocupado em vencer o obscurantismo resultante do nazismo, o teatro alemão buscou alimentar em seus novos atores, na década de 50, um sentimento antifascista. Seus principais mentores ensinavam a libertação da herança de Stanislavski, especialmente na escola de Leipzig, quando o corpo docente não era homogêneo ideologicamente e ainda contava com métodos de trabalho onde o aprendiz de ator, em vez de observar e representar a vida, imitava o seu professor. Em 1960, Wolfgang Heinz criou uma equipe de professores com o objetivo de formar atores a serviço do socialismo.

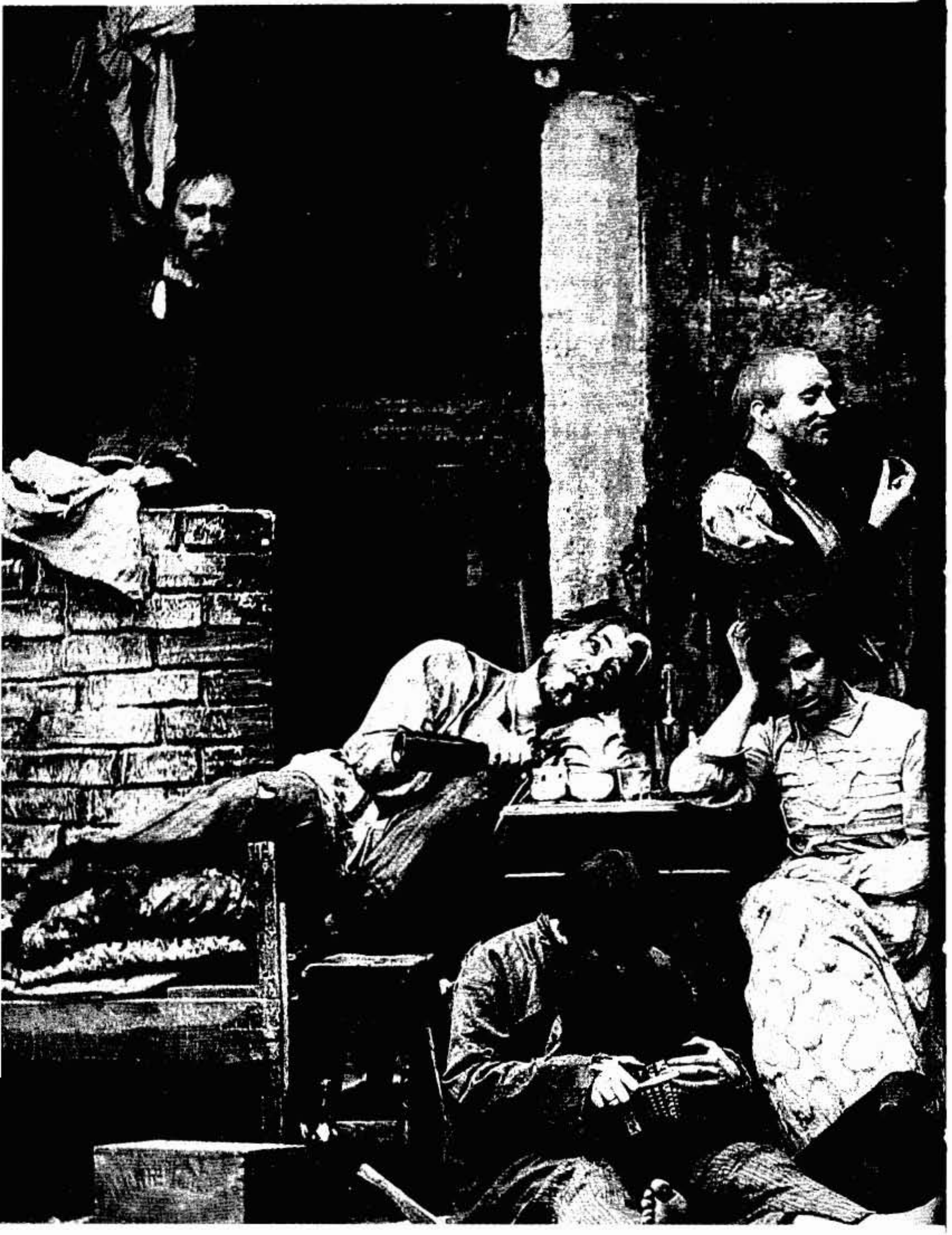
Ao tempo da construção do muro que separou as duas Alemanhas, a Escola de Berlim Oriental, então sob a direção de Rudolf Penka, elaborou as proposições socialistas com mais criatividade, integrando os sistemas de Stanislavski e seus discípulos com os pressupostos de Brecht, o que seria possível quando se tivesse uma visão científica do mundo. Os seminários sobre improvisação teatral foram mais enfatizados, no sentido de estabelecer um movimento dialético entre o corpo e o espírito, natureza e psiquismo, ator e personagem. É alimentado o espírito de coletividade, e os atores são formados juntos, com o exame recíproco entre os estudantes. Os seminários do Instituto Internacional de Teatro de 1967, em Estocolmo, reconheceram internacionalmente esse processo, que alimenta a formação do ator sem dogmatismo[24].

Na última década, os pressupostos ideológicos continuaram a incidir na atividade escolar, sem contudo deixar de alimentar a herança cultural do povo alemão, mas buscando integrá-la às inúmeras tentativas dos demais países socialistas. A representação teatral embasada na *improvisação*, que continua sendo aplicada como ato de criação original do ator, quer mostrar este ator representando uma personagem, ao mesmo tempo que o mostra em relação consigo próprio.

Os cursos, de três anos de duração, têm um primeiro semestre denominado *formação elementar*, provido de seminários de improvisação. As cinco

---

[24] EBERT, Gerhard. La formation du comédien à l'École d'Art Dramatique de Berlin-Est. In: GOURDON, A.-M., org., op. cit., p. 368-9.



semanas seguintes cuidam do estudo de cenas da dramaturgia mundial. As turmas compõem-se de vinte e quatro alunos, mas um mesmo professor atende grupos de trabalho de dois a quatro alunos; o resultado final é analisado em conjunto: estudantes, professores e convidados. Nas cinco semanas seguintes, trocam-se os grupos, alimentando-se uma flexibilidade entre professores e alunos. Além de Interpretação Teatral, os cursos ainda atendem Expressão Corporal e Vocal, Dicção, Música e teorias que alimentam a ideologia marxista-leninista, como materialismo dialético e histórico, economia política, comunismo científico, teoria da cultura, estética marxista e, particularmente, teoria socialista da arte dramática, onde o ator deve entender sua arte como "uma tarefa artesanal e intelectual a serviço de leis objetivas desprovidas de qualquer misticismo"[25].

Na Alemanha Federal o ensino do teatro é bastante divulgado e respeitado, sendo mais incrementado o ensino teórico que propriamente o prático, especialmente nas grandes universidades como as de Hamburgo, Munique, Berlim Ocidental, Colônia e Nuremberg. Quanto à atividade prática e profissionalizante encontramos cursos até mesmo de nível superior mas não universitário ou federal. Tais cursos são mantidos pelo estado regional. Um curso comum de Ciência do Teatro atende o prelecionamento de Arte Dramática, História do Teatro, Canto, Dramaturgia, Técnica Cênica, Arquitetura Teatral, História da Arte, Teoria Musical, História e Sociologia, Comportamento do Público, Sonoplastia, Teatro de Rua e outros. Os títulos obtidos nesses cursos possibilitam trabalhar em teatro, cinema, rádio, publicidade, instrução teatral e no magistério de artes. A universidade de Hamburgo atende com sucesso os cursos de direção de óperas e operetas. Cada escola tem sua própria filosofia curricular, não existindo legislação federal de ensino previsto, tendo em vista a autonomia sociocultural dos Estados da República Federal da Alemanha[26].

A formação do ator na Bélgica

Na Bélgica as decisões oficiais são a nível de comunidade, de província e de Estado, para dois grandes grupos culturais e lingüísticos, portanto dois *Conselhos Culturais* estabelecidos segundo a revisão constitucional de 1971. Os seis conservatórios — dos quais três são em língua francesa, em Bruxelas, Liège e Mons, e três em língua flamenga, em Bruxelas, Anvers e Gand — remontam ao século XIX. Sempre à sombra do ensino da música, os setores de arte dramática são mantidos com cursos de declamação, arte dramática, improvisação, formação corporal, história da literatura dramática e do teatro. Os cursos desenvolvem-se durante três anos, divididos em nível secundário superior e secundário inferior. A idade mínima de ingresso é 17 anos para declamação e 18 para arte dramática. Desde a admissão aos cursos até o final, só serão considerados aptos os alunos premiados com os primeiros lugares. O Conservatório de Liège distingue-se dos demais pelo movimento de pesquisa, reformulação programática, estágios no estrangeiro etc.

---

[25] Id., ibid., p. 370.

[26] CARVALHO, Enio J. C. de. *Uma proposta curricular a nível profissionalizante de segundo grau para a formação do ator.* Curitiba, 1980, p. 57-8.

Na Bélgica, encontramos ainda os estabelecimentos de ensino superior, não pertencentes a uma universidade, para a formação teatral e que podem ser de curta duração em dois anos e de longa duração com dois ciclos de dois anos, equivalentes a um curso universitário. O Instituto de Artes de Difusão (IAD), de Bruxelas, forma atores, diretores e teóricos, cumprindo o estudo e a prática de Técnica Vocal, Corporal, Interpretação e Direção, Ciências Humanas (Filosofia, Psicologia e Sociologia), Dramaturgia, Cenografia etc. O Studio Herman Teirlinck, em Anvers, é uma escola flamenga com quatro anos de duração, compreendendo duas secções de dois anos. Criado em 1946, o SHT está ligado ao Teatro Nacional da Bélgica. Concluído o curso secundário e submetidos ao exame de seleção, os alunos distribuem-se pelos setores de Arte Dramática e Cabaret, onde estudarão cultura geral e profissional, disciplinas corporais, vocais e musicais e interpretação, aqui envolvendo o estudo de gêneros e repertório. O Instituto Estadual Superior de Teatro e Difusão Cultural (RITCS) é uma escola flamenga com o atendimento de quatro áreas: cinema, rádio, televisão e teatro, em curta e longa duração; a primeira será comum às quatro áreas, enquanto a segunda formará realizadores de televisão, cenógrafos, produtores de cinema e diretores de teatro, e dramaturgos. Os atores cumprem formação secundária.

O acesso à profissão é controlado pelo governo, enquanto gerencia a retirada parcial ou total das subvenções. A formação do ator nos cursos não-universitários é essencialmente técnica, mas deixando livre a manifestação da personalidade artística do estudante. Para Herman Teirlinck, ator e professor falecido em 1967, o ator é o fato central da estética teatral, rebelando-se contra a ditadura do diretor, opondo-se, assim, às teorias de Meyerhold, Craig e Tairov, e assumindo as idéias do filósofo francês Alain (Emile Chartier, dito) (1868-1951), que tem a arte como a forma mais elevada de desenvolvimento da civilização. O ensino vai da imitação das formas mais elementares dos fenômenos naturais até as propostas mais novas e experimentais do teatro moderno, como o *happening*, o *agit-prop*, o teatro do absurdo, entre outros. Não existe na Bélgica nenhuma formação privada ou paga[27].

---

[27] VAN IMPE, Alfons. La formation du comédien en Belgique. In: GOURDON, A.-M., org., op. cit., p. 317-25.

A formação do ator na Espanha

Na Espanha o ensino do teatro estava, por tradição, entregue aos chamados Conservatórios de Música e Declamação. Graças à iniciativa de Adrian Gual, vem funcionando em Barcelona, desde 1915, a Escola Catalã de Arte Dramática, atual Instituto de Teatro da Província de Barcelona, organismo orientado especificamente para a docência da arte teatral. Em 1954, empreendeu-se a organização da Escola Superior de Arte Dramática de Madri que, tomando aquela escola como padrão, instituiria os setores de Declamação (que corresponderia à nossa Interpretação Teatral) e Dança, não atendendo o setor de Cenografia.

Os três ciclos previstos pela lei de ensino espanhola — bacharelado, licenciatura e doutorado em Ciências Teatrais —, a partir de 1970-1971, oferecem um núcleo comum e outro seletivo para que o aluno possa sondar e escolher sua específica formação. O Instituto de Teatro de Barcelona, após verificação feita junto à realidade espanhola por um grupo de docentes especialmente designados, propõe o seu plano de ensino para ambos os núcleos com matérias teóricas e práticas. As teóricas retomam e discutem os valores históricos, sociais, literários e didáticos. As matérias práticas buscam preparar a atividade artesanal do ator, do cenógrafo e do diretor teatral. As três áreas de conhecimento para atendimento dessas formações são: Interpretação, Cenografia e Teoria do Teatro ("Generalidades das Artes Dramáticas"). Há uma grande preocupação de edição dos mais atualizados documentos internacionais de teatro em convênio com editores. Além do ator, do diretor e do cenógrafo, estão também considerados o crítico, o empresário, o professor, o dramaturgo, o marionetista, o pesquisador e o administrador teatral, que irão atuar na nova Espanha, pós-franquista.

O núcleo comum oferece: Teoria Literária; Teoria e Análise das Artes; Sociologia; Expressão Escrita; Expressão Oral envolvendo leituras e o estudo dos sons, fisiologia e higiene vocal; Música, Solfejo e Canto; Expressão Corporal abrangendo interpretação física, ritmo e ginástica; Técnicas Verbais de Comunicação Social; Caracterização e Indumentária Teatral; Maquiagem; Plástica e Estilização; Psicologia Teatral; Introdução ao Teatro Espanhol Contemporâneo; Estrutura do Espaço Teatral e Interpretação Teatral, que totalizam quinhentas e quarenta e quatro horas.

Na parte específica destacam-se Expressão Corporal; Expressão Oral; História do Traje e do Mobiliário; Técnica Teatral, que envolve carpintaria, cenotécnica e indumentária teatral; Máscara Teatral, Marionetes e Títeres; Formação Musical; Teatro Catalão Contemporâneo; Ortofonia e Fonologia; História da Dança; Direção Teatral; História do Teatro; Dramaturgia e Interpretação em todos os períodos letivos.

Estão previstos cursos paralelos e livres regularmente ofertados, como Arte e Técnica das Castanholas; Improvisação Teatral; Danças Folclóricas Sul-americanas; História das Artes Suntuárias; Dança Moderna; *Jazz* etc.[28].

A formação do ator na Itália

Semelhante à da Espanha, encontramos na Itália importante organização escolar para o ensino do teatro: a Academia Nacional de Arte Dramática (ANAD), dirigida desde a sua fundação, em 1935, pelo teórico e escritor teatral Silvio D'Amico (1887-1957), até sua morte. Localizada em Milão, a Academia depende do Ministério da Instrução Pública através de sua Direção Geral de Belas-Artes, recebendo ainda colaboração da Direção Geral do Espetáculo, órgão ligado à Presidência do Conselho de Ministros.

A ANAD se divide em duas secções: Ator e Diretor, para cujo ingresso se exige o bacharelado ou um exame de madureza que verifique conhecimentos equivalentes aos do ensino médio e de literatura italiana, latina e grega, assim como de história da arte. Para admissão é exigida a idade mínima de 15 anos para mulheres e de 17 para homens. Está previsto um bom número de bolsas de estudos para os alunos economicamente carentes. A duração do curso é de três anos letivos, com um quarto ano optativo de encenação teatral, que pode ser oferecido no estrangeiro. Após a formação, estão previstas viagens com o elenco de atores formados, para torná-los conhecidos e oferecer-lhes a oportunidade de experimentação de vários tipos de público. Dentre outras matérias, esta escola atende com mais ênfase: Educação Vocal e Corporal, com aulas integradas de mímica, dicção e recitação; Cenografia, com história do traje e cenotécnica; História do Teatro; Interpretação, em todos os anos, com improvisação, composição da personagem e encenação. Os setores de Ator e de Diretor trabalham em completa colaboração, para destacar a importância que este conceito oferece aos futuros profissionais cênicos[29].

Dentre os mais famosos alunos da ANAD está Giorgio Strehler (1921-), diplomado em 1939, tornando-se ator de várias companhias teatrais. Depois da guerra, retornou a Milão, onde passou a fazer crítica teatral; em 1947 fundou, com Paolo Grassi, o Piccolo Teatro de Milano, que dirigiu por 21 anos. Marcado pelos ensinamentos de Silvio D'Amico, e mais os espetáculos de Jacques Copeau e Louis Jouvet, Strehler deu ao Piccolo a responsabilidade de renovação do teatro da Itália pós-fascista. Seu teatro também passou a manter uma escola que desenvolve um trabalho apaixonado de teatro, inventivo e requisitado. Suas encenações, hostis à abstração, são dotadas de sentido plástico e prático. As montagens de Shakespeare, Goldoni, Pirandello e Brecht marcaram época na Itália e em toda a Europa. Em 1976, celebrou um contrato temporário de co-produção ligado à Comédie Française. Atraindo aos seus espetáculos a pequena burguesia e o operariado, afastados do teatro desde o fascismo, alimentou um público popular crescente que fez do Piccolo Teatro de Milano e de sua escola um importante centro mundial de difusão e divulgação teatral[30].

A partir de 1960, depois de morar 14 anos no Brasil, onde também fundou cursos de teatro, Ruggero Jacobbi assumiu a direção da escola do Piccolo, enquanto atendia a importante e considerada crítica teatral da revista *Il Dramma*. Depois passou a dirigir a famosa Academia de Artes Dramáticas Silvio D'Amico, de Roma, onde foi professor de História do Teatro, atividade que abandonou mais adiante para dedicar-se inteiramente à cátedra de Literatura Brasileira na Universidade Magistério Romana, onde buscou devotar os últimos anos de sua vida ao estreitamento das relações intelectuais com o Brasil. Conforme afirmou Sábato Magaldi: "No exterior, talvez nenhum estrangeiro tenha contribuído, como ele, para a divulgação da melhor literatura brasileira" [31].

A formação do ator na Suécia

Das quatro escolas estatais de teatro na Suécia, duas estão em Estocolmo, uma em Gotemborg e outra em Malmöhus, sendo que uma das escolas de Estocolmo atende ao canto lírico e também à formação do ator. Por outro lado, a encenação teatral é ensinada no Instituto Dramático de Estocolmo, que também forma dramaturgos, cenógrafos, maquiladores e profissionais de rádio, cinema e televisão.

As turmas se compõem, em média, de trinta e dois alunos, sendo que as de canto lírico alcançam doze alunos. Também são encontradas quinze escolas privadas de teatro que, de maneira geral, preparam seus alunos para o ingresso nas escolas estatais, o que não significa que atores formados nestas escolas já não entrem diretamente no profissionalismo.

---

[28] DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA. Instituto del Teatro. *Memoria del curso*. Barcelona, Escuela Superior de Artes Dramáticas y Biblioteca-Museo, 1971. p. 13-21.

[29] DÍAZ-PLAZA, Guillermo. Escuelas de Arte Dramática. *El Teatro, Enciclopedia del Arte Escênico*. Barcelona, Noguer, [1958]. p. 460-1.

[30] FAVROD, Ch.-H., op. cit., p. 190-1.

[31] MAGALDI, Sábato. Ruggero Jacobbi, o que nossa cultura aprendeu com esse italiano. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 23 jun. 1981, p. 14. 4 c.

A formação do ator na Suécia encontra-se em fase de renovação, buscando uma pedagogia e um método de ensino consistente, o que reflete a constante chegada das novas tendências estrangeiras, especialmente alemãs orientais, inglesas e francesas.

A Escola Real de Arte Dramática, fundada em 1787 pelo rei Gustavo III, é a mais antiga e foi transformada, em 1964, em escola estatal juntamente com as escolas ligadas aos teatros de Gotemborg, Malmöhus e Norrkoping-Linköping, tendo em vista a nova política cultural de igualdade social. Em 1969, para examinar o ensino superior no país foi criada uma comissão que fez vigorar, em 1977, uma nova reforma do ensino. As escolas de teatro, embora quisessem continuar autônomas, foram integradas ao grau superior. Contudo, foi elaborado um programa de ensino superior de arte dramática, atendendo certa flexibilidade para que as escolas construíssem seus próprios perfis curriculares. As escolas de Estocolmo, por exemplo, têm seu comitê diretor composto por professores e alunos diretamente responsáveis pela organização do conteúdo e dos modos de ensino. Contudo, como reflexo da não-representatividade das escolas de teatro no organismo central da Universidade, elas enfrentam seguidamente os interesses resistentes das faculdades mais tradicionais.

O currículo das Escolas Superiores da Suécia (UHA) pretende dar aos alunos não "um saber, mas um método de trabalho que lhes permita superar as dificuldades encontradas no exercício profissional", e no aperfeiçoamento constante de sua arte[32]. Assim, as próprias escolas fixam seus objetivos e seus conteúdos programáticos.

O atendimento é parcialmente coletivo e parcialmente individual; para quarenta horas semanais, três horas são individualizadas. A partir de 1971-1972 a escola de Estocolmo desenvolveu um *ensino acelerado* para atores, que foi copiado pelas demais escolas, atendendo a uma solicitação sindical devido à demanda do mercado. Este processo dirigia-se àqueles profissionais que já estavam em atividade. Desta forma, o número médio de alunos foi reduzido para quinze a doze por escola.

Uma reforma mais recente, datada de 1977-1978, buscou resolver o problema da falta de contato entre as escolas e os teatros. Esta reforma, ainda em estudo, pretende quatro anos letivos de ensino, sendo que o último terá seis meses de prática teatral, bem como se desenvolverá em atividades paralelas às aulas de canto, música, teoria e análise dramática. Afinal, a Suécia é um país muito pequeno para tantas escolas; seria preferível uma ou duas com um ensino mais completo e objetivo, sem os senões acima expostos.

---

[32] ENGEL, Ann Marie & JONSSON, Benny. La formation du comédien en Suède. In: GOURDON, A.-M., org., op. cit., p. 332.

A formação do ator no Canadá

Há uma tradição de língua e cultura francesas que o ator de Quebec recebe como herança. Por outro lado, os dados culturais próprios de sua sociedade se definiram mais recentemente, o que lhe deu um teatro mais descontraído e menos clássico. Sua sociedade é relativamente jovem, e o ator quebequenho será mais ligado à improvisação e à prática de uma criação coletiva, resultando disso um teatro muito mais expressivo, envolvendo "uma poética da palavra e uma identidade cultural". Este caráter de improvisação vai, até mesmo, alimentar uma nova dramaturgia; este ator passou a ter, para a criação da personagem, uma identidade própria. "O ator se descobrirá autor e diretor de situações psicofísicas que traduzirão a expressão de um povo em plena revolução cultural"[33]. Um teatro assim identificado, ao mesmo tempo psicológico e crítico, terá sua produção criativa eqüitativamente distribuída e promoverá novas maneiras de funcionamento propícias a uma procura e uma articulação dramática dos ideais coletivos. Devido a esse caráter subversivo nos vários níveis do fato teatral, encontrará como se inserir no enredo social, sob formas não institucionalizadas e com coletivos de criação que, cada vez em maior número para dividir as difíceis condições de produção, se reagruparão para formular os princípios técnicos, estéticos e ideológicos de uma evolução cultural eminentemente reivindicatória.

Eis os princípios de uma pedagogia para formação do intérprete cênico para a zona francesa canadense e os intentos reformistas que buscaram superar a saturação de um teatro institucional.

Entre 1937 e 1952, alguns amadores dirigidos pelo padre Legault prepararam os futuros fundadores de outras instituições do teatro canadense: o Teatro do Novo Mundo (1950), a Escola Nacional de Teatro do Canadá (1960) e a Nova Companhia Teatral (1963). Mais tarde, em 1965, os novos autores se reuniram no Centro Experimental de Autores Dramáticos. Em 1968, criou-se, em Montreal, o Centro Atual de Teatro, que se consagrou à experimentação e elaboração da *criação coletiva*. Uma geração de autores contestatórios alimentou-se neste centro. Tendo em vista o advento de um novo público, o intérprete canadense tomou consciência do caráter político de sua intervenção artística.

As escolas de teatro de formação tradicional enfrentaram inúmeros movimentos reivindicatórios por parte dos alunos. De 1965 a 1968, o corpo discente do Conservatório de Arte Dramática de Montreal, juntamente com os das Escolas de Arte de Quebec e, mais tarde, o da Escola Nacional de Teatro do Canadá, reclamou maior flexibilidade no ensino para a aceitação da *cria-*

---

[33] HÉBERT, Lorraine. La formation du comédien au Quebec. In: GOURDON, A.-M., org., op. cit., p. 250.

ção coletiva e a experimentação de novas técnicas interpretativas para o ator, "ao mesmo tempo naturalista e teatral, emotivo e distanciado"[34]. Como conseqüência, inúmeras escolas de teatro se espalharam pelo Canadá.

O Conservatório de Arte Dramática de Montreal, fundado em 1955, atende à formação de ator considerando o repertório clássico. Mantido pelo Estado, tem estrutura estável, um currículo assentado e um elenco de professores-funcionários: doze professores para trinta alunos, possibilitando um ensino quase individualizado. Seus objetivos são de criar um ator polivalente e capaz de atender às exigências do mercado profissional. Não contando com uma secção de cenografia, os alunos ainda assim desenvolvem assistência técnica aos espetáculos. O curso de ator tem três anos de duração, sendo que o último conta com cinco encenações públicas; os dois anos anteriores, além de informação teórica, cuidam de trabalhar o corpo, a voz e a imaginação do aluno.

O Conservatório de Arte Dramática de Quebec, sucursal do de Montreal, foi fundado em 1958 e, em dez anos de vida, ganhou autonomia para atender e entender os interesses e as necessidades culturais da região, apesar da gerência estatal. Ele atende à formação de ator e de cenógrafo, dentro do espírito de criação coletiva e da autoformação individual. O professor lembra um *animador teatral*, sendo que a observação, a improvisação e a discussão em grupo alimentam os resultados da interpretação teatral, tendo em vista o seu conhecimento profundo de dinâmica de grupo. Em Quebec encontramos uma visão globalizante da atividade do ator e um elenco de disciplinas propostas segundo três grandes categorias: o corpo, a imaginação e a voz, ou, ainda, a expressão corporal, a improvisação e a interpretação, para uma progressão de três anos letivos:

> "*[...] no primeiro ano, o estudante* se imprime, *ou seja, reaprende o contato sensível com a matéria e desenvolve assim um sentido agudo de observação, de escuta e de imitação; no segundo ano, ele* se exprime, *aprendendo a dar formas significativas à realidade que ele escolher para interpretar teatralmente segundo diferentes estilos ou pontos de vista; no último ano, ele* se produz, *mostrando ao público sua experiência da realidade pelos diferentes modos de transcrição teatral e de correspondência entre a função da expressão e da comunicação*"[35].

A Escola Nacional de Teatro do Canadá (1960), em Quebec, apresenta um contexto de bilingüismo para a formação do intérprete, do técnico e do cenógrafo: um francês e outro inglês. A formação é oferecida para dois anos, ficando para o terceiro ano os mais talentosos, para a apresentação de cinco espetáculos públicos. Esta escola, elaborando a mesma filosofia do ator quebequenho, preocupa-se em alimentar novas formas de trabalho entre ator, autor e diretor, num processo de ateliê. Os objetivos do diretor são definidos a partir de textos do autor utilizados como suporte para exploração, num primeiro ano, do mecanismo do jogo em todos os processos de expressão e de criação; aplicando estilos diversos e técnicas de interpretação desenvolvidos ao longo da história, num segundo ano[36]. Seu programa, por fim, propõe uma formação humanista para o ator, numa orientação claramente nacionalista.

A formação do ator em Portugal

Uma forte tradição, que remonta a Gil Vicente, faz de Portugal um dos países mais preocupados com o teatro em seu território: o rei D. Manuel I já oferecia bolsas de estudo no exterior quando o Brasil era recentemente descoberto. A *commedia dell'arte* só penetrou na península em fins do século XVI. Por outro lado, o teatro e a educação jesuítica foram fortemente implantados, alcançando o apogeu da maquinaria barroca e das peças em latim. No século seguinte, o único teatro não-religioso era de origem espanhola. O rei D. João V, o Magnífico, tinha a sua casa da Ópera e sua companhia de teatro. Almeida Garrett (1799-1854), como superintendente dos teatros, organizou uma Companhia Nacional de Teatro, construiu o grande Teatro Nacional D. Maria II e fundou o Conservatório de Arte Dramática, de Lisboa, em 1836, oferecendo classes de Interpretação, Declamação, Dança, Mímica e Ginástica. Anteriormente, Garrett criara o Conservatório de Música, em 1835, que ganhou no ano seguinte as secções de Teatro e de Dança, passando a denominar-se Conservatório Real que, com a República, recuperou o nome anterior, conservado até hoje.

Mantido pelo Ministério da Educação e Cultura, divide o seu ensino de teatro em arte dramática, direção e cenografia (ou decoração). Para o curso de arte dramática basta o quinto ano do Liceu (que corresponde ao nosso segundo grau) e o de bacharel para o curso de direção teatral. A formação do ator demora três anos e seu diploma dá direito à carteira profissional (que também pode ser dada aos que cumpriram alguns anos de estágio e de contrato com alguma companhia teatral). A formação vinha sendo bastante tradicional e acadêmica até a revolução de abril de 1974. Com a mudança do regime político montou-se, pela primeira vez, Bertolt Brecht, e novas formas teatrais passaram a ser experimentadas com a criação de novos grupos.

Forçosamente seu ensino foi reorganizado e o Conservatório está estudando uma grande reforma. O teatro desenvolve uma campanha de descentralização, de pesquisa e de reconhecimento das tradições populares lusitanas. Uma nova escola de teatro foi montada em Évora, ao sul de Portugal, ligada ao Teatro Nacional de Strasbourg. Por outro lado, algumas novas companhias formam seus próprios atores. Técnicas de improvisação, de criação coletiva, para o desenvolvimento da imaginação do ator e novas posturas para o corpo e para a voz são experimentadas.

---

[34] Id., ibid., p. 251.

[35] Id., ibid., p. 257-8.

[36] Id., ibid., p. 259.

O teatro português promove atualmente uma diversificação enriquecedora, revendo em novas roupagens seus textos tradicionais enriquecidos pela imaginação popular, exigindo, portanto, uma formação do ator discursiva e atualizada, para atender uma comunidade que conseguiu, finalmente, despertar para os tempos modernos[37].

Os grandes núcleos de formação de atores dos grandes centros estrangeiros dão-nos os indicadores necessários a uma composição curricular que envolva desde a filosofia de currículo até o quadro de conteúdos que garantirão a melhor formação profissional.

De uma maneira geral, há uma ênfase comum no exercício prático, sem no entanto dispensar as informações teóricas. Estas virão, especialmente, para consubstanciar os exercícios e as atividades técnicas.

Pudemos também observar que a ideologia de objetivos e trabalho de uma escola variava de uma ênfase no respeito religioso pela arte que professa, como as dos discípulos de Jacques Copeau, até uma perspectiva utilitarista e imediata, como de alguns cursos norte-americanos.

O teatro é, efetivamente, veículo de suma importância e delicado tratamento, e um curso que forme profissionais para este verdadeiro laboratório de questionamentos humanos deve merecer respeito, cautela e, especialmente, idoneidade para elaborar os meios que lhe são facultados para expressão no espaço e no tempo.

Observando a formação do ator em diversos centros mundiais, tentamos destacar, de cada um deles, procedimentos oportunos ao nosso trabalho; tendo finalizado esta visão com a postura renovada do ator português, podemos, agora, chegar, como Cabral e, posteriormente, José de Anchieta, nos inícios do século XVI, ao Brasil e à formação do ator brasileiro.

DISCUTINDO O CAPÍTULO

1. A exuberância de diferentes propostas curriculares dos cursos norte-americanos reflete a grande demanda de sua indústria cênica, enlatada ou não?

---

[37] Léglise-Costa, Pierre. La formation du comédien au Portugal. In: Gourdon, A.-M., org., op. cit., p. 287-9.

2. Apesar de revisões mais recentes, podemos dizer que o ensino de teatro na França guarda características muito tradicionais?
3. O ensino de teatro nas escolas polonesas está profundamente comprometido com a estrutura política e ideológica do governo?
4. A criação de um conselho superior de atuação nacional para a formação de atores e outros profissionais cênicos na Inglaterra promoveu a instituição de um programa oficial para as escolas de teatro?
5. Podemos dizer que as escolas de teatro nas duas Alemanhas apresentam um ensino similar, tendo em vista suas origens históricas comuns?
6. Os dois conteúdos culturais e lingüísticos da Bélgica alimentam duas propostas curriculares diferentes para os seus cursos de teatro?
7. Até que ponto a sondagem feita pelos professores espanhóis junto à comunidade teria reformulado a estrutura curricular de seus cursos em artes cênicas?
8. A proposta escolar da Academia Nacional de Arte Dramática da Itália apresenta básicas distinções em relação à proposta da escola do Piccolo Teatro de Milano, sua descendente?
9. A flexibilidade observada no ensino teatral sueco propiciou a assimilação de outras tendências exteriores à sua realidade cultural e cênica?
10. Em que medida podemos distinguir o ator quebequenho do ator formado pelo Conservatório Dramático de Montreal?
11. Como se apresenta, hoje, em Portugal a retomada das tradições teatrais numa perspectiva mais experimental?
12. Ao final, que conclusões podemos isolar, tendo em vista a formação do ator em cursos programados e em cursos livres, quanto aos conteúdos fundamentais de um curso formador de atores?

Referência bibliográfica

Gourdon, Anne-Marie, org. La formation du comédien. *Les voies de la création théâtrale.* Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, *9* : 8, 1981.

Tema

Carvalho, Enio J. C. de. *Uma proposta curricular a nível profissionalizante de segundo grau para a formação do ator*, p. 58-9.

A mais superficial visualização (...) oferece a tácita constatação de que as áreas básicas de tratamento à formação do ator seriam: interpretação, partindo do trabalho improvisacional até a composição de personagem numa encenação observando distintos estilos, na promoção suficiente da criatividade; expressão corporal, desde o reconhecimento do próprio corpo e das infinitas possibilidades de comunicação; expressão vocal, para conhecimento e domínio do aparelho fonador na articulação, impostação e projeção vocal; técnicas teatrais, envolvendo conhecimentos sobre cenografia, indumentária e técnica de palco; e teorias do teatro, considerando, especialmente, os dois grandes veios de estudo que são a dramaturgia e a história dos fatos teatrais. Tais seriam os fundamentos básicos para compor um currículo mínimo para um curso de interpretação, mesmo a nível profissionalizante de segundo grau.

Pelo visto do ensino de teatro em outros centros podemos aquilatar, além do conforto ideal para o ensino em qualquer área, a importância conceitual do teatro como veículo de educação, assim como as constantes incidências de linhas básicas para a formação do indivíduo, que são a lingüística, a psicologia, a sociologia e a filosofia.

Certamente, muito pouco do exagerado conforto da vida americana poderá ser trasladado à realidade sul-americana — o que lamentamos profundamente em dorido queixume — contudo ainda acreditamos que instituições paraestatais possam amparar a atividade cênica que, se por uma lamentável tradição cultural tornou-se tão segregada por parte de alguns setores, já se acredita como veículo essencial de responsabilidade, especialmente para comunidades carentes como a nossa.

BITTENCOURT, Haydée. A formação do ator profissional inglês. *Prisma*, São Paulo, (02), 1958.

Para que o teatro se apresente na sua melhor forma é necessário que haja um equilíbrio entre os seus três elementos de composição. O ideal seria, neste caso: uma peça interessante, bem representada, e bem dirigida, o que nem sempre acontece, pois há geralmente uma tendência para um certo desequilíbrio, e na ausência de uma equipe forte de autores teatrais, como acontece atualmente na dramaturgia inglesa, o centro de atenção passa sem dúvida para o ator, para o cenarista ou o iluminador. É o que acontece no momento na Inglaterra — o dramaturgo inglês, com algumas exceções (T. S. Eliot, Christopher Fry, John Whiting etc.), procura suprir o teatro inglês com peças que escapam aos problemas sérios e deprimentes do momento. O ator, o diretor e o cenarista são agora nomes que atraem, mais do que em qualquer época do passado, um público cada vez mais exigente e conhecedor de teatro. Um público que não só exige um "nome" mas uma "equipe de nomes" no programa. Em suma, o que importa para atrair uma platéia, não só inglesa, mas também de turistas de todas as nacionalidades, é sem dúvida a representação. É essa a grande qualidade do teatro inglês que mais surpreende o visitante que chega a Londres com a finalidade de ver teatro — a naturalidade e perfeição da representação dos atores ingleses e o equilíbrio de uma produção teatral.

Quando me referi acima a "nomes" de atores, não quis com isso acentuar que haja a predominância de um teatro de "estrelato", porque realmente não há. Mesmo companhias famosas como as de Sir Laurence Olivier - Vivien Leigh, que seriam por si só capazes de atrair um público numeroso, fazem questão de cercar-se de elementos igualmente famosos.

A naturalidade e precisão do ator britânico não é como se poderia pensar, principalmente num país como o nosso, onde tudo se processa rapidamente, sem uma preparação adequada, fruto de intuição e improvisação apenas. O ator na Inglaterra começa ainda jovem a sua carreira. Seu interesse pelo teatro é despertado desde muito cedo, fazendo parte de uma tradição enraizada que se transmite de geração a geração. Sua formação começa praticamente no curso primário, onde as crianças são orientadas por um professor na arte de dizer, assim como na de exprimir seus sentimentos, por meio de representações simples de poemas e histórias dramatizadas. As escolas secundárias, mesmo as mais modestas, possuem o seu *hall*, onde se realizam todos os espetáculos escolares, que incluem invariavelmente no seu repertório peças de Shakespeare, Marlowe e Sheridan e menos freqüentemente textos de autores modernos.

[...]

Mantendo contato com o teatro desde tenra idade, podem optar pela profissão teatral com o tempo necessário para serem treinados convenientemente em escolas especializadas, caso tenham o devido talento para cursá-las. Muitos dos atores ingleses, cuja tendência para o palco se revelou muito cedo, foram treinados em escolas pré-juvenis. Essas escolas juvenis lecionam dança, movimento, dicção e interpretação, juntamente com as matérias exigidas pelo programa oficial de ensino.

A razão por que um ator deve começar cedo o seu aprendizado é uma razão lógica. Como em todas as carreiras, a teatral é uma das que exigem maior esforço e dedicação por parte daqueles que a praticam. Não só um esforço físico, mas também um contínuo esforço mental e uma disciplina rígida. O corpo deve ser preparado para toda sorte de exercícios, mesmo os mais violentos, a voz educada e exercitada como a de um cantor, a memória desenvolvida e a imaginação estimulada. Todas estas provas são necessárias ao candidato à carreira. São requisitos que não raras vezes só são conseguidos através de uma disciplina severa e de uma dedicação sem limites. Naturalmente essa disciplina, que é também uma questão de hábito e de educação, é mais fácil de ser adquirida quando se está em período escolar, do que já numa fase de maturidade, que exige, neste caso, um esforço duplicado do aluno. É por essa razão também que o ingresso de pessoas acima de 25 anos é mais difícil nas escolas dramáticas da Inglaterra. Ultrapassando essa idade, só são admitidos candidatos que demonstrem qualidades muito evidentes. São famosas no mundo inteiro as escolas dramáticas da Inglaterra, pela sua precisão e técnica de treinamento. É natural que o jovem ator inglês devido a esta formação chegue mais cedo ou mais tarde, por um processo contínuo de aperfeiçoamento, ao sucesso de poder fazer parte das companhias dos teatros do "West End" de Londres.

Não seria justo deixar de mencionar a Royal Academy of Dramatic Art, a mais famosa dentre as inúmeras escolas de arte dramática de Londres. Fundada por um dos líderes do teatro do fim do século passado, Sir Herbert Beerbohm Tree, em 1904, a Royal Academy of Dramatic Art, ou simplesmente RADA como é conhecida em todo o império britânico, é a escola-padrão da Inglaterra. A finalidade da RADA foi desde a sua fundação a pesquisa dos melhores processos de ensino da arte de representar e, embora seja considerada uma academia tradicional, o seu diretor e seus professores não se limitam aos sucessos do passado, procurando evoluir no sentido de favorecer sempre novas criações. Nomes como os de Sir John Gielaud, Vivien Leigh, Pamela Brown, Charles Laughton e os atores mais jovens do sucesso no momento, Dorothy Tutin e John Neville, orgulham-se de terem pertencido à RADA.

Não é fácil o ingresso em qualquer dessas escolas dramáticas, e os candidatos preparam-se com afinco para as provas de admissão. Ser aprovado não significa entretanto a certeza de um sucesso futuro, mas apenas ter passado a primeira barreira de um trabalho intenso, pois é necessária uma vontade férrea e um talento verdadeiro para poder seguir o programa de qualquer dessas academias, cujo curso varia de dois a três anos, num período de seis horas diárias. Aos 19 ou 20 anos o aluno deixa a academia. Se tiver muita sorte poderá ser convidado para as companhias do "West End" (a Broadway londrina), se tiver um pouco menos de sorte poderá ser contratado por uma das numerosas companhias de repertório que percorrem as cidades do interior da Inglaterra e onde são obrigados a representar o número mais variado de papéis num mínimo de tempo. Cabe ao teatro de Repertório da Inglaterra — os Rep' — o papel de desembaraçar e aperfeiçoar os jovens atores.

O objetivo das academias de teatro da Inglaterra é não só a formação artística do aluno como também a sua formação moral. Em primeiro lugar parte-se do princípio de que a escola não é lugar de fomento para exibicionismos pessoais. Se a intenção de um aluno for a de impressionar a escola com seu talento, ter os melhores papéis, e no espetáculo final arranjar um contrato e ganhar o "estrelato" num "cheguei, vi e venci", não aproveitará muito com o espírito honesto das academias.

É interessante notar a ausência da expressão "ensino da arte dramática", que é substituída na Inglaterra pela palavra *training*. Há uma razão para isto: na Inglaterra as escolas dramáticas não são escolas no sentido pelas quais nós as tomamos, e sim "viveiros" de atores, onde se procura desenvolver, pelos processos mais naturais e inteligentes, o talento do ator. Se um estudante procura nas academias o segredo de truques técnicos, está redondamente enganado, porque o sentido de "técnica" não é a mecanização e padronização da expressão, mas o resultado do estímulo do sentimento pela compreensão, adquirida gradualmente com o amadurecimento do ator.

PERGUNTAS

1. As áreas básicas de conhecimento e exercício prático para a formação do ator resumem-se, essencialmente, em corpo, voz e interpretação teatral?
2. Qual a idade mais oportuna para os inícios de formação do ator? Tão cedo quanto para um bailarino?
3. Como fica para o ator dos grandes centros o seu compromisso sociomoral com a sociedade em que vive?

6 A FORMAÇÃO DO ATOR NO BRASIL: EM BUSCA DA FORMAÇÃO DO ATOR

> *"A arte de representar não nasce e morre dentro dos limites de um país. Penso que todos nós nos influenciamos e, embora de comportamentos cênicos distintos, todos nós, atores, nos interdependemos."*
> *Fernanda Montenegro,* O ator e seu ofício.

CONTEÚDO DO CAPÍTULO

— Quais os primeiros e resistentes passos cumpridos até o advento do ensino objetivado de teatro no Brasil?
— Onde, quando e de que maneira se inaugura, finalmente, a primeira escola brasileira de teatro?
— Quais as tentativas e como se efetiva a legislação sobre o ensino e o exercício profissional de teatro?
— Qual a atuação e quais os resultados dos encontros nacionais para a avaliação do ensino de teatro nas várias escolas brasileiras?

Das origens religiosas a João Caetano

Também no Brasil o teatro nasceu intimamente ligado à manifestação religiosa, o que parece acentuar a profunda e irrefutável relação entre estas duas instituições sociais, que, em essência, questionam o grande mistério da condição humana.

Quando o Brasil dava seus primeiros passos para ingressar na comunidade civilizatória do Ocidente europeu, que vivia a exuberância renascentista, os padres da Companhia de Jesus — recém-fundada por Inácio de Loyola

—, acompanhando o primeiro governador-geral Tomé de Sousa, aqui chegaram em 1549 com a missão de catequizar os silvícolas nacionais. Lançando mão da antiga métrica medieval e da estrutura do teatro vicentino, além de algumas influências clássicas estranhas à Península Ibérica, os jesuítas propuseram uma socialização de dependência cultural imediatamente relacionada à situação econômica e política. Ligada a isso, observava a lamentável e lenta submersão dos valores culturais aborígenes em favor da cultura imposta e importada.

A moral religiosa católica era passada pelas teatralizações que, interpretadas pelos próprios índios, buscavam facilitar a assimilação da nova cultura de forma *vivenciada*. Dentre os principais responsáveis por essa revolução, estava o jovem padre José de Anchieta, o Apóstolo do Brasil, que, desse modo, aparece como o nosso primeiro dramaturgo, o nosso primeiro encenador e o nosso primeiro professor em teatro, já usufruindo de técnicas teatrais hoje utilizadas com grande regularidade. Consultando de perto as condições sociais e culturais do ambiente, nosso santo-beato realizava a sua evangelização através de enredos simples e ingênuos. O método pedagógico dos jesuítas fundamentava-se no culto da inteligência de forma "escolástico-humanista" através de envolvimentos fantásticos e fantasiosos. Muitas das peças foram traduzidas ou vertidas para o guarani, a língua geral dos silvícolas, pois Anchieta aqui encontrou o Padre João de Azpilcueta Navarro, de origem basca como ele, que foi o primeiro jesuíta a aprender a língua tupi-guarani e a traduzir para ela muitas orações e cantigas. A Bahia tornou-se o primeiro grande centro cultural da Colônia, seguida, em ordem de importância, pelo Recife. Mais tarde, Rio de Janeiro, São Vicente, Vitória e São Paulo também receberam essas primeiras manifestações, quer dramatúrgicas, quer cênicas, quer escolares, veiculadoras de ensinamentos de caráter religioso e moral.

Deixando de lado as obras dramáticas dos que foram considerados os precursores da dramaturgia brasileira, o que se observou, segundo Sábato Magaldi, foi um "vazio de dois séculos" [1]. E terá decorrido mais um terceiro século, desde as atividades jesuíticas, para encontrarmos o *Aviso imperial n.º 88*, de 15 de maio de 1829, proibindo os acadêmicos de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, de realizarem representações teatrais durante o período letivo, ainda que em teatros privados, pois S. M. o Imperador as considerava impróprias às atividades escolares. O teatro, no Brasil, passava a se alojar junto às cátedras do ensino superior como nas grandes universidades européias.

A propósito, a primeira manifestação da censura no teatro brasileiro data de 29 de novembro de 1824, quando foi expedido o edital pelo intendente-geral da Polícia da Corte, Francisco Alberto Teixeira de Aragão, estabelecendo as medidas de segurança e polícia que deveriam ser observadas nos teatros do Rio de Janeiro. Depois, o Aviso n.º 123, de 21 de julho de 1829, ordenava que o mesmo intendente procedesse ao exame das peças que seriam levadas à cena no Teatro São Pedro de Alcântara. A decisão seguinte, datada de exatamente um ano depois, recomendava aos presidentes das províncias o não-consentimento da representação de peças, em teatro público ou particular, que ofendessem qualquer corporação ou autoridade brasileira. O artigo 137 do Regulamento n.º 120, de 31 de janeiro de 1842, deu execução à Lei n.º 261, de 3 de dezembro de 1841, que prescrevia que nenhuma representação poderia ter lugar sem que houvesse obtido a aprovação e o visto do chefe da Polícia ou delegado, "que não o concederão quando ofenda a moral, a religião e a decência pública"[2].

O fato importante que se seguiu foi a criação, em 30 de abril de 1843, do Conservatório Dramático Brasileiro, para cumprir o exercício oficial da censura teatral. Sua diretoria constitui-se, em seu primeiro período, com Diogo Soares da Silva, Cônego Januário da Cunha Barbosa, José Rufino R. de Vasconcelos, Luís Carlos Martins Pena (tesoureiro), José Florindo de F. Rocha (não confundir com o ator), Luís Garcia S. de Bivar e, mais tarde, José Clemente Pereira[3]. O Conservatório Dramático extinguiu-se em 1864, com 21 anos.

Três anos depois da criação do Conservatório Dramático, um bem-intencionado empresário teatral, cujo nome não se guardou, encaminhou à Câmara, em 4 de janeiro, um requerimento rogando meios de manter uma escola dramática, além de outras providências, certamente para descobrir e aprimorar os talentos dramáticos do Brasil monárquico. Mas foram os artistas melodramáticos preparados para o canto operístico que tiveram, pelo Decreto n.º 2 294, a aprovação dos estatutos de sua Imperial Academia de Música e Ópera Nacional. Os atores nacionais ainda não mereciam essa preocupação, conforme demonstra a *Memória* assinada por João Caetano dos Santos, em 1801, e encaminhada ao marquês de Olinda, reclamando respeitosamente a necessidade de criação de uma escola para a formação de profissionais que se dedicassem à carreira teatral. Tentativa inglória, conforme atesta a proposta do deputado João Cardoso de Meneses e Sousa, barão de Paranapiacaba (1827-1915), datada de 1873, ainda solicitando a criação de um liceu de arte dramática, com um curso de formação de dois anos. O barão de Paranapiacaba já fizera parte, em 1862, juntamente com José de Alencar, de outra comissão incumbida de planejar a criação do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Quanto à segunda proposta, ele insistiu durante quatro anos, até que ela sucumbisse, adiada indefinidamente. O barão-deputado, outrossim, entrou para a história do teatro brasileiro como teórico e historiador, já que escrevera uma monografia sobre o teatro grego e seus três trágicos: Ésquilo, Sófocles e Eurípides[4].

---

[1] MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro.* São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1962. p. 27.

[2] SOUZA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*; evolução do teatro no Brasil. Rio de Janeiro, MEC/INL, 1960. p. 309.

[3] Id., ibid., p. 311.

Na referida *Memória*, que nos dá oportunidade de verificar a situação de carência e desamparo em que vivia o teatro nacional, João Caetano solicitava ainda a criação de uma lei que regulamentasse a profissão assim como encarecia a oficialização do teatro nacional, pois para ele, "sem um teatro nacional, sustentado pelo governo, não poderá progredir a escola, morrendo sempre o país à míngua de atores e autores"[5]. Não encontrando resposta oficial às suas reivindicações, nosso ator contou com a colaboração gratuita de alguns professores e abriu sua escola, que se denominaria "do Rio de Janeiro". Seu plano de ensino elaborado em 1857, supervisionado pela direção, atenderia matérias como Recta Pronúncia, que incluía o ensino da gramática da língua portuguesa até a forma correta de pronúncia do idioma pátrio, acrescido de breves noções de literatura dramática; História, compreendendo história antiga, medieval e moderna, acrescida de um curso especial de história do Brasil; Declamação, correspondendo à interpretação de textos, para prosa e verso, distinguindo os gêneros trágico, dramático e cômico, tanto clássico como moderno, com mímica apropriada ao jogo dos diferentes "afetos e paixões, segundo os preceitos da arte teatral"; e Esgrima, para o adestramento da arte teatral que incluísse o jogo das armas. O curso, que iria de fevereiro a outubro, deveria ser gratuito para alunos de ambos os sexos, desde que maiores de 15 anos, matriculados após despacho da direção da escola. Os alunos considerados prontos prestariam exames na primeira quinzena de novembro. A proposta ainda levantava a possibilidade de alunos-bolsistas para ambos os sexos, com a gratificação de 25 mil-réis mensais, bem como a insenção do recrutamento militar na Guarda Nacional, a exemplo do que ocorria com os alunos das escolas públicas[6]. Contudo, por essa época, os jovens estavam mais propensos a se bacharelarem como advogados, se doutorarem como médicos ou professarem o sacerdócio católico. Logo, tal proposta resultou impossível e corajosa, um sonho para uma sociedade profundamente preconceituosa e portuguesa, conforme se poderá ver pela leitura das constituições de 1822, 1824 e do Ato Adicional de 1834.

Ainda assim João Caetano proferiu, em 1859, suas memoráveis aulas sobre a arte de representar que, dois anos depois, seriam publicadas com o título *Lições dramáticas*, quando o artista contava três décadas de atividades cênicas.

---

[4] PAIVA, B. de. O ensino do teatro no Brasil. *Dionysos*, Rio de Janeiro, SNT/MEC, *18*:74-5, 1974.

[5] *Lições dramáticas*. 3. ed. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1962. p. 69.

[6] PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1972. p. 221-2.

Ainda no século XIX encontramos outras reivindicações para a criação de um conservatório dramático, como as de Machado de Assis, que, além de encaminhar as vocações cênicas brasileiras, cuidaria da educação moral e intelectual, tendo em vista o aprimoramento crítico dos profissionais cênicos e do público, evitando a "reprodução material e improdutiva de concepções deslocadas da nossa civilização, e que trazem em si o cunho de sociedades afastadas"[7]. Segundo o autor de *Dom Casmurro*, nenhuma peça brasileira fora escrita, e raríssimas foram encenadas naquele ano de 1873.

A primeira escola de teatro no Brasil

Com o advento da República, a situação brasileira da educação teatral sofreu sensível melhora. Na Bahia, em 1857, já se criara o Conservatório Dramático, com o propósito de incentivar a dramaturgia mas, também, exercendo severa vigilância sobre a atuação dos atores, exigindo-lhes "boa prosódia e nítida compreensão dos papéis desempenhados", a ponto de impedir a estréia daqueles não aprovados nos exames sobre língua vernácula e declamação do Conservatório[8].

No ano de 1906 foi fundado o Conservatório Dramático e Musical, na cidade de São Paulo, bem mais preocupado com o ensino e a difusão da arte musical, do que em "incentivar a investigação, pesquisa e aprimoramento da arte dramática", conforme ainda hoje podemos ler em seus estatutos, embora alterados em 1976. A secretaria desta escola paulista nos deu informações — que a busca de seus documentos arquivados não puderam confirmar — de que durante duas décadas teria mantido um curso de teatro.

Dessa forma, devemos considerar a primeira escola de teatro brasileira, e também a mais antiga da América Latina, a Escola Dramática Municipal do Rio de Janeiro, fundada por Coelho Neto (1864-1934), conforme a Lei n.º 1 167, de 13 de janeiro de 1908, regulamentada pelo Decreto-Lei n.º 832, de 8 de junho de 1911. Essa escola foi oficialmente instalada em julho de 1911, recebendo 168 candidatos para as trinta vagas previamente estipuladas. Foram seus diretores: Coelho Neto, Renato Viana (1894-1953) e Luís Peixoto (1894-1973), e dentre seus inúmeros atores formados destacaram-se Procópio Ferreira e Dulcina de Morais. Seu primeiro plano de ensino compreendia: Prosódia, sob a responsabilidade do professor José Oiticica; Arte de Dizer, inicialmente lecionada por Coelho Neto; além de Exercícios, Atitudes e Esgrima; Literatura Dramática e História; Arte de Representar a Psicologia das Paixões e Português; ou seja, um aproveitamento curricular europeu. Em 1913, a Escola Dramática Municipal formou sua primeira turma composta de quatorze atores. No ano seguinte, ela foi anexada ao Teatro Municipal[9] e passou a desenvolver três anos letivos, assim como reformulou seu quadro de matérias: os dois primeiros anos atenderiam a Arte de Representação, a cargo dos professores Augusto de Melo, Cristiano de Souza e Eduardo Celestino, enquanto o professor João Barbosa atenderia o terceiro ano [10]. No ano seguinte diplomou-se João Álvaro de Jesus Quental Ferreira, cognominado Procópio Ferreira, que conforme seu depoimento teve como professores Coelho Neto em Literatura Dramática e História do Teatro; o poeta Alberto de Oliveira em Arte de Dizer; João Ribeiro em Prosódia e João Barbosa em Arte de Representar. Nosso grande ator ainda informa que o curso teria sido mais teórico que prático, a ponto de ter tido a chance de uma só representação [11].

---

[7] MACHADO DE ASSIS, J. M. *Crítica teatral*. Rio de Janeiro, W. M. Jackson, 1959. p. 19.

[8] RUY, Affonso. *História do teatro na Bahia*; séculos XVI-XX. Salvador, Progresso, 1959. p. 72.

A leitura dos livros *Arte dramática para a 1.ª e 2.ª séries* e *Compêndio de arte de representar*, reeditados com o nome de *Para ser ator*, de Eduardo Victorino (1869-1949), autor e empresário teatral, mostra que as linhas academicistas francesas e italianas ainda vigoravam para a composição da personagem e para a encenação teatral. As indicações são excessivamente formais e estanques, conforme se pode observar para o caso das *expressões fisionômicas*, que são propostas como efeito e isoladamente na correspondência de uma série de emoções, assim como se observa o mesmo para as inflexões da Arte de Dizer, apesar dos trechos do *Paradoxo sobre o comediante*, de Denis Diderot, traduzidos pelo autor e inseridos no texto [12].

Logo após sua fundação em 1908, a escola mudou o nome para Escola Dramática Martins Pena (EDMP), em merecida homenagem, e hoje, com 80 anos de existência, localiza-se junto à praça da República, antigo Campo de Santana, em prédio histórico, tombado pelo Patrimônio Histórico Nacional. Ela passou por diversas reformulações críticas, geralmente resultantes da desatenção dos responsáveis oficiais da política cultural do Estado. Em 1984 a escola sofreu fortes mudanças, pois o Conselho Estadual de Educação, pelo Processo n.º 170/84, reconheceu-a como escola profissionalizante para seu curso denominado Qualificação Profissional de Ator de extensão ao 2.º grau. Apresentaram-se 330 candidatos ao exame de seleção para o preenchimento de suas 45 vagas oferecidas para comporem as três turmas do primeiro período do chamado curso básico. Voltado assim para a capacitação profissional, o curso proporciona, no período mínimo de quatro semestres, os instrumentos culturais, teóricos e metodológicos necessários ao exercício profissional do ator. O curso básico, compreendido como de formação geral, objetiva proporcionar de modo intensivo as condições prévias indispensáveis à realização das atividades que constituirão os semestres seguintes de formação profissional. As disciplinas são Interpretação, Expressão Corporal, Expressão Vocal (Canto), Expressão Vocal (Voz), História do Teatro e Análise Textual. O período de formação profissional constitui-se das mesmas disciplinas, alteradas em suas cargas horárias, como as aulas de Interpretação de oito para doze aulas semanais.

As aulas de Interpretação, realizadas através de Oficinas, buscam proporcionar ao estudante a vivência de várias formas de concepção teatral. Assim, desenvolvem não apenas diversas estratégias de representação, como também a reflexão, pela prática, sobre períodos e gêneros dramáticos distintos. Através das Oficinas, todos os professores trabalham objetivamente em torno das unidades de conteúdo estabelecidas no semestre, tornando o curso o mais interdisciplinar possível.

Para complementar a formação do ator, a EDMP conta com vários cursos de extensão, além de palestras permanentes. Estão previstos os cursos de Dicção e Impostação de Voz, Dramatização e Oficina de Confecção de Máscaras, enquanto as conferências dizem respeito a temas sobre a Cultura Brasileira.

O fantasma do fechamento da escola, que permanece desde sua criação, hoje encontra um obstáculo sustentado legalmente pelas resoluções do MEC para a formação do ator como extensão do núcleo profissionalizante, mantendo ainda vivo o sonho de Coelho Neto e João Caetano.

Outro grande nome do teatro brasileiro, professor egresso da Escola Dramática Municipal do Rio de Janeiro, Renato Viana alimentou a idéia de formação do ator e, durante os anos de 1924 a 1950, fez funcionar, junto ao seu Teatro Anchieta, uma escola que se tornou a primeira grande oficina teatral brasileira pela experimentação das teorias mais inovadoras do teatro europeu, buscando alimentar uma visão nova e mais dinâmica, mais revolucionária à atividade do ator e à concepção do espetáculo. Ainda não tínhamos o advento de Os Comediantes, com Ziembinski e Tomás Santa Rosa (1909-1956), e as teorias do Teatro Livre de Antoine, Paul Fort, Jacques Copeau, Max Reinhardt, Gordon Craig, Stanislavski, Meyerhold e Kommisaryewsky deixavam de ser desconhecidas em nosso país. Reformulando a tradicional visão acadêmica, experimentava-se "o *teatro de síntese* e a aplicação cênica do som e da luz como valores da ação dramática, a valorização dos planos e da direção do espetáculo" [13].

---

[9] RANGEL, Otávio. *Escola teatral de ensaiadores*; da arte de ensaiar. Rio de Janeiro, Talmagráfica, 1954. p. 06.

[10] NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1956. V. 1. p. 55.

[11] BRASIL. MEC/Funarte. *Depoimentos-I*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1976. p. 96-7.

[12] VICTORINO, Eduardo. *Para ser ator*. 4. ed. São Paulo, Teixeira, 1951. p. 15-34.

[13] MAGALDI, S., op. cit., p. 183.

A escola do SNT

Dentre as preocupações do Decreto-Lei n.º 92, de 26 de dezembro de 1937, que criou o Serviço Nacional de Teatro (SNT) do então Ministério da Educação e Saúde, estava a seleção e educação dos "espíritos dotados de real vocação para o teatro". Dois anos depois, foi criado o Curso Prático de Teatro (CPT) pelo jornalista e comediógrafo Abadie Faria Rosa, teatrólogo gaúcho e primeiro diretor do SNT até 1945 (ano de sua morte). Com as características de curso livre, o CPT, que, juntamente com o SNT, funcionava na sobreloja do Teatro Ginástico do Rio de Janeiro, era dirigido pelo professor de Noções Gerais de Teatro, Benjamin Lima, e contava com profissionais de teatro em seu corpo docente, que aplicavam suas próprias experiências. As disciplinas básicas eram Arte de Representar, Canto Coral, Dança e Teoria, atendidas por Otávio Rangel (que também dava Direção Teatral), Lucília Perez (Interpretação), Chaves Florence e Eros Volúsia (Danças Brasileiras). Os 152 alunos inscritos para a primeira turma distribuíam-se entre os cursos de ator, dança e canto.

O presidente Getúlio Vargas, que, desde o Decreto n.º 5 492, de 16 de julho de 1928, a chamada Lei Getúlio Vargas, buscava dar ao teatro brasileiro boa consideração social, assinou a 17 de setembro de 1945 o Decreto 7 958 criando o Conservatório Nacional de Teatro, na Universidade do Brasil, com sede no Distrito Federal. Entretanto, a 15 de outubro Vargas foi deposto e o decreto caiu com o Estado Novo.

Em 1948, já com o SNT sob a direção do professor de Literatura Thiers Martins Moreira, o Curso Prático de Teatro se transfere para a Associação Brasileira de Imprensa, 3.º andar, à rua Araújo Porto Alegre. No ano seguinte, sob a direção do cenógrafo Santa Rosa, o curso foi reformulado, oferecendo um curso de nível médio de Interpretação Teatral, com dois anos de duração, e outro de Cenografia, coordenado por Anísio Medeiros. As matérias abrangiam Interpretação; Dicção; Ginástica e Dança; Música; Maquilagem e Caracterização; Evolução do Drama; História das Artes Plásticas. O CPT ainda contava com um curso introdutório de admissão com Língua Portuguesa, Francês, Inglês, História Geral e Interpretação.

A Portaria n.º 8 de 1949, do diretor do SNT, baixava instruções para a organização de textos destinados às aulas do CPT, dos quais isolamos o do professor Otávio Rangel sobre direção de espetáculo, ou seja, o trabalho do ensaiador de elencos envolvendo

> *"completo conhecimento teórico e prático da técnica do palco; estudos de Psicologia; noções de Estética; farta e permanente leitura enciclopédica; e, facultativamente, orientação pedagógica"* [14].

---

[14] RANGEL, O., op. cit., p. 15.

Em 1950, Glauce Rocha se inscreve como aluna do CPT em Interpretação, assim como se inscreveram, por essa época, como alunos-ouvintes ou não, Cacilda Becker, Luís de Lima, Fernando Torres, Augusto Boal, Beatriz Segall, entre outros [15], que se organizam em torno do Centro Acadêmico Itália Fausta, reivindicando direitos de profissionalização.

A Portaria Ministerial n.º 54, de 3 de fevereiro de 1953, quando Aldo Calvet dirigia o SNT, transformou o CPT em Conservatório Nacional de Teatro (CNT), para cujo ingresso se passou a exigir o curso ginasial. Oferecia cursos de formação de atores, cenógrafos e bailarinos com a duração de três anos. Para concluir o de Direção Teatral bastava cumprir um ano a mais do curso de Interpretação. Em 1951, o CNT mudou-se para o auditório do 11.º andar do edifício do Ambulatório Central do IAPC, à avenida Presidente Vargas, perdendo muito da efervescência que reinava na ABI, frente ao Bar Vermelhinho. Em 1955, o prédio do IAPC foi condenado, e o CNT mudou-se para uma casa na avenida Oswaldo Cruz, 121, passando a contar com um palco ao ar livre, apesar das acanhadas instalações, aí permanecendo até 1962. Lecionaram no CNT: Daniel Rocha, História do Teatro, Literatura Dramática, História do Teatro Brasileiro; Bandeira Duarte, Olavo de Barros, Gustavo Dória e outros.

Com vistas à regulamentação definitiva, foi formada uma comissão de professores para estudar os vários currículos existentes em outras escolas e construir um para ser submetido ao Conselho Federal de Educação do MEC. Paralelamente se começou a trabalhar a *Lei Castelo Branco*, n.º 4 641, de 27 de maio de 1965, "que dispõe sobre os cursos de teatro e regulamenta as categorias profissionais competentes".

No ano anterior, Heliodora Carneiro de Mendonça assumira a direção do SNT, quando a família proprietária solicitou a casa de volta. Na Praia do Flamengo, 132, o antigo Clube Germânia, que tinha sido tomado pelo Governo durante a guerra e, mais tarde, ocupado pela União Nacional dos Estudantes (UNE) (depois de pertencer à Divisão de Educação Extra-Escolar do MEC), foi incendiado durante o movimento revolucionário de abril de 1964. O SNT requisitou-o, ganhando a escola um espaço próprio e um teatro — o antigo teatro da UNE, que não se chegou a inaugurar devido ao incêndio.

A legislação do ensino de teatro

Em 1969, o Conservatório Nacional de Teatro desvinculou-se do SNT pelo Decreto-Lei n.º 773, de 20 de agosto, criando a Federação das Escolas

---

[15] MICHALSKI, Yan, org. Praia do Flamengo, 132. *Ensaio*, Rio de Janeiro, Muro, *3*:69, 1980.

Federais Isoladas do Estado da Guanabara (FEFIEG) agregando o CNT, que passava a se denominar Escola de Teatro da FEFIEG. Em 1974, B. de Paiva passou a ser o novo presidente da FEFIEG, e Pernambuco de Oliveira (1922-1983) substituiu-o na direção da Escola. Em 1975, os cursos de Direção Teatral e Cenografia foram reconhecidos pelo Conselho Federal de Educação, permanecendo o Curso de Interpretação Teatral a nível médio, sendo ainda oferecido o curso superior de Teoria do Teatro. Em 1978, quando a Guanabara voltou a ser Estado do Rio de Janeiro, a então FEFIERJ teve o seu curso de Interpretação Teatral reconhecido a nível superior de 3.º grau pelo Decreto n.º 82 370, de 4 de outubro.

Esta escola, então, estruturou seu ensino em quatro áreas de habilitação a nível de graduação universitária, com um núcleo de disciplinas comuns às quatro habilitações, e, para estas, disciplinas específicas, além das de complementação profissional ou cultural. A escola de teatro da FEFIERJ assim como a Fundação Brasileira de Teatro (FBT) de Brasília, que veremos mais adiante, foram as grandes responsáveis pela lei de ensino para o bacharelado em artes cênicas. Por outro lado, a preocupação com a regulamentação dos cursos de nível médio para teatro vem desde os idos da Lei Castelo Branco, quando o Parecer 727, da Câmara do Ensino Médio, baseando-se na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, observava a formação do ator, cenotécnico, sonoplasta e contra-regra (com flagrante insuficiência de conteúdos). Paralelamente, o Ministério da Educação e Cultura, no ano seguinte, com a Portaria n.º 195/66, de 20 de junho, falava sobre o registro profissional de nível superior e médio em teatro, o que demonstra que a profissão já esteve regulamentada muito antes da Lei 6 533, de 24 de maio de 1978, que dispõe sobre as profissões de artistas e técnicos em espetáculo de diversões, assinada pelo presidente Ernesto Geisel, garantindo a suficiência de habilitação do ator a nível de 2.º grau profissionalizante.

Anteriormente, as solicitações encaminhadas pela FEFIERJ e pela FBT, de Brasília, culminaram com a Resolução n.º 32/74, de 9 de agosto, que fixou os mínimos de conteúdo e duração a observar na organização do curso de bacharelado em Artes Cênicas com habilitações em Direção Teatral, Cenografia, Interpretação Teatral e Teoria do Teatro, entendendo-se o penúltimo curso como formação de ator a nível de 3.º grau (universitário). Dessa forma, a habilitação escolar do ator distribui-se pelo Brasil em dois níveis: secundário e superior. De modo geral, a insuficiência da formação profissionalizante de 2.º grau do ator, preservadas as raras exceções, tem encaminhado seus formados às escolas de Interpretação de 3.º grau, para o inevitável reforço e aperfeiçoamento.

Em 1978, o dramaturgo Guilherme de Figueiredo (1915-   ) assumiu a presidência da FEFIERJ, que no ano seguinte denominou-se Universidade do Rio de Janeiro/UNI-Rio, com os cursos de Interpretação e Teoria homologados pelo Conselho Federal de Educação. No dia 13 de março de 1980 o, agora, Centro de Letras e Artes (CLA) foi desalojado, às pressas, da Praia do Flamengo, 132, e transferido para o prédio do Instituto de Saúde Mental, à avenida Pasteur, no antigo *campus* da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na Praia Vermelha. Transferido, em seguida, e finalmente, para o antigo prédio da Faculdade de Química, foi remodelado e busca atualmente oferecer melhores condições de trabalho. O Departamento de Interpretação ocupa dois andares com salas de aulas e auditórios; o de Cenografia, outros dois andares com oficinas; o de Teoria ocupa um andar, assim como a Biblioteca. São quatro prédios que compõem o CLA da UNI-Rio para atender, além dos Bacharelados acima referidos, os cursos de Licenciatura, curta e plena, em Artes Cênicas e Música, assim como o Bacharelado em Música, já que acolheu também o antigo e *andarilho* Instituto Villa-Lobos.

Todas as tentativas de regularização da formação e exercício profissional do artista transformaram-se em anais de uma categoria profissional marginalizada, jurídica e socialmente. As razões dos fracassos estão na falta de conscientização e organização de classe, nas imperfeições das propostas ou, ainda, nas inadequações jurídicas às realidades socioeconômicas que se sucediam.

As escolas de teatro paulistas

Em 1941, o Brasil recebeu a visita de uma companhia teatral francesa liderada pelo conceituadíssimo Louis Jouvet (1887-1951), viajando em missão cultural pela América Latina. Depois, com a ocupação da França pelos nazistas, Jouvet permaneceu no nosso país por mais um ano, subvencionado pelo governo brasileiro, realizando nova temporada que, ao final, parece ter sido a responsável pela lufada de renovação no teatro brasileiro, acostumado às pecinhas ingênuas e açucaradas montadas de forma simplificada, pois o movimento desbravador e nacional de Renato Viana não tinha sido entendido.

Algumas reformulações foram observadas. Entre outras, em São Paulo, a fundação do Grupo de Teatro Experimental (GTE), de curta duração, que encenou, até o ano de 1948, textos clássicos e de vanguarda, assim como lançou novos autores nacionais. Este movimento marcou de tal forma, que levou Franco Zampari, industrial italiano radicado em São Paulo, a fundar outro grande marco do teatro nacional, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em setembro de 1948. De início, para servir aos grupos amadores paulistas, como o GTE, mas que logo se transformou numa companhia profissional.

Ainda no ano de 1948, no dia 2 de maio, o professor Alfredo Mesquita (1907-1986), um dos fundadores do GTE, inaugurava a Escola de Arte Dramática, tradicional EAD, que passou a funcionar no 2.º andar do prédio do

TBC [16]. O "doutor" Alfredo, como era conhecido, durante muito tempo manteve por conta própria esta escola que, indubitavelmente, é um grande momento neste suceder de tentativas no sentido de instituir o ensino das artes cênicas no país de João Caetano. Funcionando independentemente, quer do GTE, quer do TBC, nos seus inícios a escola paulista, reconhecida pelo Governo Estadual por intermédio do Serviço de Fiscalização Artística, atendeu três anos de curso obrigatório com aulas diárias de segunda a sexta-feira das vinte às vinte e três horas. Para que o início diário das aulas não fosse comprometido, a escola oferecia uma sopa aos alunos, para que pudessem se deslocar diretamente do serviço à escola. Em seu primeiro ano eram ministradas as seguintes matérias: História do Teatro, pelo professor Décio de Almeida Prado; Mímica e Ginástica Rítmica, pela professora Chinita Ullmann; Dicção e Impostação Vocal, pela professora Vera Janacopolos; Drama e Comédia, pelos professores Alfredo Mesquita e Cacilda Becker; e Francês, pelo professor Luis Contier.

A partir de 1951 passou a oferecer o Curso de Escritores Teatrais, e seu curso de ator passou para quatro anos de aprendizagem, sendo cada período de seis meses de aulas mais dois meses para o preparo de espetáculos que seriam apresentados no ano seguinte [17]. Em agosto de 1952, a EAD transferiu suas instalações para uma sede nova à rua Maranhão, 491, no bairro de Higienópolis, contando com uma biblioteca, um guarda-roupa e um Teatrinho para 99 espectadores, ao mesmo tempo que passava a ser reconhecida como instituição de "ensino indispensável" pela Prefeitura Municipal de São Paulo, com esta firmando um convênio.

Quando a EAD completou 10 anos de existência, o professor Antonio Candido reconheceu que essa escola, o empreendimento de Franco Zampari, fundando o TBC, e os espetáculos de Ziembinski eram os grandes autores da renovação do teatro brasileiro. Por outro lado, o crítico Sábato Magaldi, na oportunidade, deu ênfase ao caráter de escola sem grau da EAD onde os alunos, que muitas vezes nem tinham o curso secundário completo, recebiam um ensino tão aprofundado como nas escolas de nível superior.

Em 1960, a escola já se encontrava em novo endereço, à Avenida Tiradentes, 141, no prédio da Pinacoteca de São Paulo, onde permaneceu até seu vigésimo e último ano de atividades, quando, então, foi anexada à Escola de Comunicações Culturais da Universidade de São Paulo. O seu diretor Alfredo Mesquita considerava, assim, cumprida a sua missão de encaminhar a escola de teatro de São Paulo, que teve Jacques Copeau como seu patrono e buscou formar atores e profissionais de teatro para atender ao influxo teatral que São Paulo e o Brasil estavam promovendo. O teatro brasileiro muito deve a este homem que embasou sua escola na "aplicação de um teatro-cultura, em seus dois sentidos: como divulgação e expressão cultural" [18].

Além do ensino das noções básicas e artesanais de teatro, a EAD buscava incutir as noções de ética profissional, visando diminuir os preconceitos ainda muito fortes contra o teatro. O tripé que embasou sua filosofia curricular assentava-se na cultura, na ética e na disciplina. Ao passar adiante suas atividades a EAD oferecia os cursos de Interpretação, Cenografia, Dramaturgia e Crítica Teatral. Em seu último relatório, o "doutor" Alfredo informa que, desde 1967, os dois últimos cursos tinham passado para a Escola de Comunicações Culturais, que o curso de Cenografia tinha sido "arbitrariamente extinto", restando-lhe a EAD "a nível de segundo ciclo".

De seu corpo docente fizeram parte, além dos anteriormente citados: Carlos Sobriño e Carlos Jacchieri (Cenografia); Jacó Guinsburg (Crítica Teatral); Magdalena Lébeis, Alice Pincherle, Maria José de Carvalho e Mylene Pacheco (Dicção); Ruggero Jacobbi, Alberto D'Aversa, G. Thomaz, Luís de Lima, Gianni Ratto, Olga Navarro, Silnei Siqueira, Terezinha Aguiar, Heleny Guariba e Ruy Nogueira (Drama e Comédia); Augusto Boal (Dramaturgia); Carlos Cotrim e Hugo Matos (Esgrima); Lourival Gomes Machado, Guilherme de Almeida, G. G. Granger, Nilo Scalzo, Gilda de Mello e Souza e Anatol Rosenfeld (Estética); Aida Slon, Doroty Leiner, Elizabeth Patricia Eagles e Gilda Müller (Expressão Corporal); Milton Baccarelli e Yvette Barre (Francês); Dora Ferreira Silva (História da Arte); Vilém Flusser (História do Espetáculo); Paulo Mendonça, Sábato Magaldi e Clóvis Garcia (História do Teatro); Renata Pallottini (História do Teatro Brasileiro); Isabelle de Lima e Cândida Teixeira (Improvisação); Haydée Bittencourt (Interpretação); Sérgio Cardoso e Leontij Tymoszczenko (Maquilagem); Isabelle de Lima (Mímica e Ginástica Rítmica); Leila Coury (Português e Mitologia); Pedro Balazs (Psicologia); Roberto Freire (Psicologia do Ator); Lavínia Vioti e Tatiana Braun Vieser (Ritmo). Para inúmeras atividades ou seminários programados, entre outros, foram convidados Ziembinski, Diogo Pacheco, Cassiano Nunes, Adolfo Celi e Ademar Guerra.

No dia 16 de outubro de 1968, compareceram o diretor da EAD e o vice-reitor da Universidade de São Paulo, professor Helio Lourenço de Oliveira, a cartório para celebração da escritura que incorporou integralmente aquela escola na categoria de Instituto Anexo, segundo o que prevêem os estatutos da USP. A partir de 1969, a Escola de Arte Dramática da, hoje, Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP já completou três dezenas de turmas de atores formados a nível médio. Hoje ela oferece um curso de qualificação profissional que não inclui a parte de Educação Geral do 2.º grau para a habilitação plena de ator, conforme a Deliberação CEE n.º 14/73, a Deliberação CEE N.º 8/80 e o disposto no Decreto n.º 82 385/78, que regulamenta a Lei n.º 6 533/78, que dispõe sobre as profissões de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões. O curso compreende seis períodos semestrais para cumprimento das seguintes matérias do Currículo Pleno: Interpretação, Expressão Corporal, Expressão Vocal, Maquilagem e Caracterização, Montagem de Espetáculo, História do Teatro, Organização e Normas, e Estética Teatral. As disciplinas da Parte Diversificada são: Texto Teatral, Improvisação, Literatura Dramática, Teatro Brasileiro, Técnicas de Canto e Técnicas de Dança. Estão previstos estágios práticos a serem desenvolvidos pelos alunos em companhias ou grupos teatrais particulares ou constituídos pela própria escola.

---

[16] Até o TBC funcionar à rua Major Diogo, 311, na Bela Vista, a EAD ocupou uma sala no Externato Elvira Brandão, cedida gentilmente por sua diretora.

[17] Escola de Arte Dramática de São Paulo. *Relatório do quarto ano letivo*. São Paulo, 1951. p. 4.

[18] Mesquita, Alfredo. *Notas para a história do teatro em São Paulo*. São Paulo, 1951. p. 19-20.

Podemos, assim, observar que a "antiga" EAD paulista busca revisar sua estrutura curricular, na tentativa de acompanhar as reformulações do mundo atual. Possivelmente não obtenha melhores resultados, tendo em vista os entraves resultantes da excessiva burocratização da escola e da universidade brasileiras, tão críticas e carentes após as várias reformas de ensino sem bons resultados.

Os profissionais formados pela Escola de Arte Dramática da ECA se espalham pelo país nas mais distintas atividades, que incluem também o magistério teatral. Ela talvez não supra toda e qualquer necessidade de um estudante de teatro, contudo, conforme depôs em 1975 Miroel Silveira para o SNT ela propõe "as grandes normas com as quais a pessoa aprende a andar para depois andar sozinha" [19].

Ao tempo da incorporação da EAD à Universidade de São Paulo, a Escola de Comunicações e Artes da USP passou a oferecer cursos universitários de teatro. À sua primeira turma, formada em 1970, como ainda não estavam vigorando as profissionalizações das categorias de Professor, Cenógrafo e Diretor, foi conferido o título de formação em Dramaturgia e Crítica. Dois anos depois, além deste curso, habilitava também Professor de Arte Dramática, Diretor e Cenógrafo. Posteriormente, em 1976, por força da Resolução 32/74 do CFE/MEC, abriu o Bacharelado em Artes Cênicas com suas quatro habilitações; em 1978, o Decreto 82 652/78 autorizou a conversão do curso de Professor de Arte Dramática para Licenciatura em Artes Cênicas.

Recentemente, a partir de 1984, esses cursos sofreram reformulações básicas, no sentido de um desenvolvimento mais objetivo e integrado de seus currículos. Seus três primeiros semestres letivos apresentam conteúdos comuns para os cinco cursos, ou seja, a Licenciatura e os quatro Bacharelados. No quarto semestre, o primeiro curso se desliga, enquanto, por outro lado, os Bacharelados mantêm-se integrados no prelecionamento de disciplinas comuns. O semestre seguinte reintegra, parcialmente, os cinco cursos com disciplinas comuns e outras opções por curso. Do sexto semestre em diante a Licenciatura se torna independente, enquanto os cursos de Direção, Cenografia, Interpretação e Teoria cumprirão os semestres finais relativamente integrados, chegando a oferecer algumas disciplinas opcionais comuns (como Canto para Ator, comum aos cursos de Direção e Interpretação Teatral). Este programa está, no presente momento, em fase de primeira implantação, portanto ainda impossibilitado de uma avaliação mais consistente.

Outra escola localizada na Capital paulista, com autorização regional (Portaria da Divisão Regional de Ensino da Capital — DRE CAP-3, de 9 de abril de 1984), para funcionar com um curso formador de ator como Supletivo — Modalidade Qualificação Profissional IV — Habilitação Profissional de Ator a nível de 2.º grau, é o Teatro Escola Macunaíma. Trata-se de uma formação complementar de 2.º grau para atender às exigências de habilitação profissional da Lei 6 533/78, "visando o desenvolvimento de suas potencialidades artísticas como elemento de auto-realização e como qualificação para o trabalho"[20]. Especificamente, esta escola se propõe a levar o aluno ao auto-reconhecimento de sua potencialidade criadora, inter-relacionando-o, levando em conta o tempo e o espaço do *outro*. Outrossim, visa capacitá-lo ao processo de elaboração de personagens, distinguindo várias linhas, assim como trabalhá-lo "na ampliação do fenômeno teatral em si, considerando a relação do triângulo ator-espectador-ator" [21].

Localizada na alameda Eduardo Prado, 698, esta escola oferece as seguintes matérias: Interpretação, quatro semestres; Expressão Corporal, dois semestres; Expressão Vocal, três semestres; História do Teatro, três semestres; Estética Teatral, dois semestres; Maquilagem e Caracterização, um semestre; Organização e Normas, no sexto semestre; Montagem de Espetáculo, nos três últimos semestres; Técnicas de Dança, quatro semestres; Técnicas de Canto, quatro semestres; Análise e Interpretação do Texto Teatral, três semestres; e Teatro Brasileiro, dois semestres.

Ainda em São Paulo, como em outras grandes capitais brasileiras, poderíamos encontrar outros cursos de teatro. Contudo, trazem as características de cursos paralelos, ou seja, são cursos propostos para atender a demanda que, por não ser pequena, abre a possibilidade de oportunos lucros para tais empresas particulares de ensino.

Daí podermos encontrar todo tipo de escolaridade: desde a que apresenta suficientes resultados (tendo em vista as injunções restritivas da legislação nacional de ensino) até aquelas que espantam pelo fato de terem obtido autorização oficial de funcionamento.

---

[19] BRASIL. MEC/Funarte. *Depoimentos-II*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1977. p. 138.

[20] TEATRO ESCOLA MACUNAÍMA. *Plano de ensino*; Curso supletivo de qualificação profissional. São Paulo, 1984. p. 1.

[21] Id., ibid., p. 2.

A propósito, prezado leitor e possível aspirante à cena teatral, muita cautela na escolha do seu curso; e, mais atenção ainda, com os chamados "cursos de formação de atores por correspondência" que, como pode se depreender de nosso demorado relato, são obviamente insuficientes.

Outros cursos brasileiros

Retomando os idos da década de 40, em Salvador, instalou-se o Clube de Fantoches da Euterpe, para a apresentação de operetas e peças teatrais em convênio com o Serviço Nacional de Teatro. Talvez por isso tenha acontecido uma tentativa de criação de uma escola de teatro, em 1950, que durou até 1953, ou seja, os três anos de sua única turma. Sob a coordenação do professor Adacto Filho, desenvolveu cursos de Interpretação e Dicção Teatral, História do Teatro e Literatura Dramática, assim como Psicologia e Estética, contando com professores como José Maria Vargens, Affonso Ruy, Rangel Júnior e Durval Guedes, além do coordenador, para a média de freqüência de sessenta alunos[22].

Nos anos 50, logo após o movimento do Teatro de Estudante do Brasil, Paschoal Carlos Magno, um dos homens que mais contribuíram para o teatro brasileiro, fundou em 1952 um pequeno teatro de cem poltronas e um diminuto palco em sua casa no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro. O Teatro Duse, homenagem à grande atriz italiana, tinha as características de um teatro-laboratório, de um curso de teatro, de uma verdadeira escola-viva. Seus alunos recebiam o atendimento escolar em função de suas necessidades técnicas, assistindo a palestras sobre temas teatrais. Ester Leão atendia Dicção, Paschoal Carlos Magno cuidava de Interpretação e Direção de Espetáculos e ainda dava bolsas de estudos no estrangeiro, viajava pela Europa com seus alunos-atores mostrando-lhes o teatro que se fazia nos vários países. Quando ainda não se falava em Stanislavski, Paschoal transferia suas observações sobre os grandes nomes do teatro inglês: John Gielgud e sua voz, a técnica de Michael Redgrave e a emoção de Ralph Richardson[23]. De seu elenco saíram grandes intérpretes cênicos e, com seu Festival do Autor Novo, mais de trinta dramaturgos até o ano de 1956, quando se fecharam as portas devido à falta de ajuda material e respostas aos reclamos do "tio" Paschoal.

---

[22] RUY, A., op. cit., p. 104-5.

[23] KHOURY, Simon, org. *Atrás da máscara*; depoimentos. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. p. 77-83.

Outro histórico núcleo formador de profissionais cênicos foi a Fundação Brasileira de Teatro (FBT) desde a assinatura de seu Decreto de Utilidade Pública em 18 de novembro de 1955. O trabalho da FBT refletiu o idealismo da atriz Dulcina de Morais de fazer algo pelo teatro e, especialmente, pelo ator, elevando-o a um nível de dignidade poucas vezes reconhecido. Reunia no corpo docente, além de Dulcina, Henriette Morineau, Guilherme de Figueiredo, Kalma Murtinho, Adolfo Celi, Maria Clara Machado, Cecília Meireles, Lília Nunes, Joracy Camargo, entre outros, e mantinha vários cursos como: Cenografia, Crítica Teatral, Direção, Organização e Métodos, Dicção e Formação de Ator. Até o ano de 1959 alcançou o total de, aproximadamente, 1 800 alunos matriculados, o que a tornava a mais importante escola de teatro do Rio de Janeiro. Ocupando as dependências do antigo Teatro Regina, à rua Álvaro Alvim, depois Teatro Dulcina, a FBT empreendeu, em março de 1959, o 1.º Congresso Brasileiro de Ensino do Teatro, buscando discutir e estudar o ensino teatral, assim como regularizar a profissão do professor de teatro, além de pretender uniformizar os currículos das escolas de teatro. Tendo funcionado até 1966, na cidade do Rio de Janeiro, esta instituição e sua fundadora transferiram residência para Brasília, alimentando manter uma escola nos mesmos moldes na capital da República. Dulcina ainda participou, recentemente, das discussões que levaram aos conteúdos mínimos a observar no Bacharelado em Artes Cênicas, conforme atesta a Resolução n.º 32/74 do Conselho Federal de Educação.

Um nome que não poderia faltar a esta galeria de pioneiros é o de Maria Clara Machado (1921-   ), que, a exemplo do Teatro Duse, desenvolve ainda uma escola na qual os atores recebem uma formação na prática do palco e no amor ao trabalho. Resultado de uma reunião de amigos na casa de seu pai, Aníbal Machado, em Ipanema, surgiu em 1951 O Tablado. Na óbvia impossibilidade de ocupar uma sede própria, encontra-se, desde então, usufruindo as dependências e um palquinho do Patronato da Gávea, no Rio de Janeiro. Inúmeros atores, diretores e técnicos de teatro, assim como autores, se contam como oriundos desse laboratório teatral que já completou três décadas de duração. O Tablado publica ininterruptamente — hoje com o patrocínio do Inacem/MEC — os *Cadernos de Teatro*, que já atingem o número 100, editando os mais importantes e revolucionários teóricos e pesquisadores do teatro mundial, além de textos dramáticos. Alguns desses textos foram experimentados e escritos no próprio Tablado, especialmente os relativos ao teatro infantil, onde Maria Clara é dramaturga de renome internacional.

Retomemos a figura, ainda não estudada o suficiente pelo teatro brasileiro, de Renato Viana, que até 1950 fez funcionar a escola ligada ao Teatro Anchieta, no Rio de Janeiro, enquanto trabalhava incansavelmente pela dramaturgia nacional com suas campanhas como a Batalha da Quimera (1922), a Colméia (1927), a Caverna Mágica (1928), o Teatro de Arte (1929), o Teatro Escola (1934) e, finalmente, o Teatro Anchieta (1944). Deslocou-se para

Porto Alegre e, após algumas temporadas com o seu teatro, Renato Viana serviu-se do Teatro São Pedro da capital gaúcha para laboratório teatral do que chamou de Escola Dramática do Rio Grande do Sul. Neste local escrevia, dirigia e representava com criativa espontaneidade, e estudava os grandes teóricos europeus. Ao mesmo tempo, preparava e ensaiava atores, cuidando de suas dicções (ainda um tanto convencionais). Este operoso homem de teatro preparou assim uma grande temporada, que começou em setembro de 1942 e foi até setembro do ano seguinte. Entre outras inovações, lançou dois autores locais: Bolívar Fontoura e Arnoldo Coimbra. Mais tarde improvisou um Teatro Anchieta no bairro dos Navegantes, para onde deslocou sua escola, nela deixando o embrião do ensino teatral. Em fins de 1946, a Escola Dramática encerrou suas atividades, tendo formado um numeroso grupo de alunos. Entre eles encontrava-se Pedro Otto (ou *Pedrotto*) Hengist, na ocasião um dos diretores do Orfeão Riograndense, fundando com ex-alunos o Departamento de Arte Dramática e o Teatro Cinco de Setembro, e ocupando até 1973 os fundos do Teatro São Pedro com um pequeno teatro-escola. O embrião deixado por Renato Viana culminou com a criação do Curso de Estudos Teatrais na antiga Faculdade de Filosofia da Universidade do Rio Grande do Sul, que foi ministrado por Ruggero Jacobbi[24].

Vindo ao Brasil em 1946 com a companhia teatral italiana de Diana Torrieri, Ruggero Jacobbi (1920-1981) decidiu ficar, pois estava desiludido com as perspectivas culturais européias do pós-guerra. Depois de participar do Teatro dos Doze, do Rio de Janeiro, com Sérgio Cardoso, Zilá Maria, Sérgio Brito e Luís Linhares, entre outros, veio a São Paulo, convidado por Franco Zampari, para dirigir no Teatro Brasileiro de Comédia ao lado de Adolfo Celi, Luciano Salce e Ziembinski, encenando, além de outros textos, *O mentiroso*, de Carlo Goldoni, com grandes elogios da crítica especializada. Depois de colaborar com elencos particulares, como os de Madalena Nicol, Nicete Bruno e Sérgio Cardoso, transferiu-se para Porto Alegre.

Transformado o curso de Estudos Teatrais, no ano de 1957, em Curso de Arte Dramática (CAD), ainda com Ruggero, com o objetivo de formar atores passou-se, assim, de um curso teórico para outro teórico-prático. Em 1967, atendendo às determinações da Lei 4 641/65, que dispõe sobre os cursos de teatro a nível superior, o Conselho Universitário da UFRS decidiu pela transformação do CAD em Centro de Arte Dramática, que, em 1970, por força da Reforma Universitária, passou a denominar-se Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O DAD atende, atualmente, o bacharelado em Artes Cênicas, com habilitações em Direção Teatral, Cenografia, Interpretação Teatral e Teoria do Teatro, e as licenciaturas curta e plena em Educação Artística, com habilitação em Artes Cênicas, conforme rezam, respectivamente, as resoluções n.º 32/74 e n.º 23/73 do MEC. Dentre as grandes contribuições do antigo CAD/UFRS está a descoberta, estudo e divulgação das revolucionárias e inovadoras comédias de José Joaquim de Campos Leão (1829-1883), o Qorpo-Santo, que, ao tempo de João Caetano e Martins Pena, desenvolveu surpreendente e precursor trabalho dramatúrgico em Porto Alegre.

Entre outros, lecionaram no curso de teatro gaúcho: Angelo Ricci, Bruno Kiefer, Gerd Bornheim, Guilhermino Cesar, Tony Seitz Petzhold, Fausto Fuser, Lineu Dias, Cláudio Heemann, Lúcia Mello, Lothar F. Hessel, Marina Fedossejeva, Flávio Loureiro Chaves, Olga Reverbel, entre outros, oferecendo cursos de extensão e palestras, além da publicação de textos teatrais, ensaios e conferências.

Assim como o Curso de Arte Dramática de Porto Alegre, poderíamos observar outras escolas ligadas a universidades. A Escola de Teatro da Universidade da Bahia foi fundada em 1955 e teve o professor e diretor teatral Eros Martim Gonçalves (1919-1973) como seu criador. Essa escola tornou-se, em 1969, o Departamento de Teatro da Escola de Música e Artes Cênicas, e teve entre seus professores, diretores de espetáculo ou atores: Eugênio Kusnet, Sérgio Cardoso, Gianni Ratto, Alberto D'Aversa (1920-1969), Brutus Pedreira, João Augusto, Nelson de Araújo, Luís Carlos Maciel e Ana Edler. Um dos frutos dessa escola é o movimento da *Jogralesca*, do qual tomaram parte estudantes como Glauber Rocha, Paulo Gil Soares e Aneci Rocha, entre outros.

Também são ligados a universidades: a Escola de Teatro da Universidade do Recife, fundada pelo professor e ator Graça Melo (1914-1979) e mais tarde anexada à Escola de Belas-Artes, em 1958; o Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Ceará, ligado à Faculdade de Artes e Arquitetura e fundado em 1960 pelo ator e professor B. de Paiva nas festividades do cinqüentenário do Teatro José de Alencar; o Curso de Formação de Atores da Universidade Federal de Minas Gerais, conhecido há mais de vinte anos como Teatro Universitário (TU), que conta com o concurso de Haydée Bittencourt, egressa da EAD paulista e de alguns cursos no exterior. Haydée estava entre os professores que encaminharam em 1974, juntamente com Dulcina de Morais, Pernambuco de Oliveira e outros, as propostas de currículos mínimos ao Conselho Federal de Educação para a formação do ator e diretor a nível superior e de outras profissões teatrais a nível de 2.º grau; o Teatro Escola do Pará que, com Maria Sylvia e Benedito Nunes como responsáveis, revelou João Cabral de Melo Neto como autor dramático no I Festival Nacional de Teatros de Estudantes, em 1958, realizado no Recife, por iniciativa de Paschoal Carlos Magno.

Cabe observar, ainda, que os cursos de teatro foram se espalhando pelo Brasil, refletindo, de modo geral, duas grandes tendências em seus planos de ensino: de um lado a da escola do Rio de Janeiro, tanto a antiga FBT quanto a atual UNI-Rio, onde é exemplo o CAD do Ceará; por outro lado, a da escola de São Paulo, como o CAD de Porto Alegre, numa linha de influência nitidamente européia. A escola carioca terá se alimentado nas proposições curriculares dos grandes centros norte-americanos, refletindo, por conseqüência, na filosofia das propostas de currículos mínimos do Bacharelado em Artes Cênicas encaminhadas pela FBT e pela FEFIEG, em 1974.

---

[24] CÉSAR, Guilhermino. O teatro declamado no século XX. In: DAMASCENO, Athos et alii. *O Teatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, DAC/SEC-RS, 1975. p. 104-11.

Uma última palavra diz respeito aos congressos realizados no País sobre o ensino de teatro. O I Simpósio Nacional de Ensino Teatral realizou-se no antigo Estado da Guanabara em 1971 e foi presidido pelo professor Alberto Meireles, reitor da FEFIEG. A criação do curso de ator em nível superior e a inclusão do ensino de teatro nos cursos primário e médio foram algumas das reivindicações apresentadas nesse Simpósio, que cuidou ainda de abrir amplo debate sobre o urgente problema da regulamentação da profissão do ator. A proposta de currículo para o curso superior de teatro continha as seguintes disciplinas: Fundamentos Científicos da Comunicação; Comunicação Lingüística; Comunicação Visual; Idioma Estrangeiro; Cultura Brasileira; História da Arte; Psicologia e Sociologia da Arte; Música; História do Teatro; Teatro Brasileiro; Estética Teatral; Introdução a Telerradiodifusão e Cinema; Psicologia Sensorial, para o curso básico. Para o curso de ator, a parte diversificada apresentava: Dicção; Expressão Corporal e Dança; Música e Canto Aplicados ao Teatro; Maquilagem; Improvisação e Interpretação; Dramaturgia; Antropologia Cultural; Introdução à Direção Teatral. O Simpósio ainda apresentou currículos mínimos para Cenografia, Direção e Professor de Teatro, todos para um total de duração de seis semestres.

Os outros dois Simpósios foram realizados em Minas Gerais. O primeiro deles, em São João del Rei, em 1974, foi contemporâneo ao 8º Festival de Inverno. Em seu relatório final ele incluía, além de outras propostas: que os cursos de teatro fossem integrados numa mesma escola, abrangendo as sete especializações previstas em lei e com os níveis secundário e superior de formação; que as sete especializações desdobrar-se-iam em dois núcleos de formação: um com as quatro funções criativas de Diretor, Cenógrafo, Professor e Ator, e outro com as três funções técnicas de Cenotécnico, Iluminador e Sonoplasta. O relatório considerava, ainda, sobre as condições de seleção de alunos, dos prédios escolares de teatro, das montagens de espetáculos, assim como chamou a atenção para a diferença entre a formação de professores para os cursos profissionalizantes de teatro e a formação dos licenciados em Educação Artística. Por fim, este simpósio sugeria que os cursos de teatro estivessem ligados a institutos de artes ou funcionassem autonomamente.

O I Encontro Nacional das Escolas de Teatro, realizado no Rio de Janeiro, de 15 a 17 de maio de 1985, atendeu a uma das propostas do III Seminário Nacional de Artes Cênicas realizado em Arcozelo, Rio de Janeiro, no início do mesmo ano, e tentou objetivar um levantamento da realidade do ensino teatral, o conhecimento de suas dificuldades e o encaminhamento de possíveis soluções. Entre outros resultados foi solicitada ao Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacem) do Ministério da Educação e Cultura a organização de um próximo encontro das escolas de teatro de 3º grau, com a finalidade de estudar os currículos mínimos e os conteúdos programáticos do Bacharelado em Artes Cênicas.

Assim, o II Encontro Nacional de Escolas de Teatro realizou-se em Brasília em setembro do ano seguinte, agora sob o patrocínio do Inacem/Ministério da Cultura e da Secretaria de Ensino Superior (SESU) do Ministério da Educação, agora desdobrados. Foram tratadas questões como do vestibular específico (em vez do unificado); do número limite de alunos por classe; da transferência e equivalência de créditos; da qualificação de professores para as escolas de Artes Cênicas. Sobre a questão dos cursos de Licenciatura em Artes Cênicas, que formam profissionais para o magistério que usam a linguagem teatral como seu instrumento de trabalho, a Comissão de 3º grau do referido Encontro enfatizou que tais licenciaturas objetivem a formação de um professor que vivencie, domine e se expresse através do teatro em paralelo com a fundamentação teórica na área de Arte e Educação.

Como se pode muito bem observar, a longa e lenta estruturação para a formação mínima de um ator ganhou, em sua evolução, os mais distintos e contraditórios aspectos. Por fim, parecem ter assentado os dados que se mantiveram constantes nas tantas discussões. De qualquer modo, o acalentado sonho de João Caetano, realizado por Coelho Neto e aperfeiçoado a partir de Alfredo Mesquita, ganha, hoje, a linha ascendente de formação e aprimoramento como um todo orgânico. A formação do artista, nos dias atuais, constitui um desafio tanto ao próprio artista como ao público ou ao consumidor da arte, nem sempre com a sensibilidade despertada, ou cultivada, para compreender expressões novas ou formas inéditas, ou mesmo as mais tradicionais, como o canto questionador dos cerimoniais religiosos das origens do teatro.

DISCUTINDO O CAPÍTULO

1. Quais as razões básicas para a desagradável adjetivação de "vazio" dada ao teatro brasileiro para os primeiros dois séculos de sua história?
2. Como era vista a atividade teatral no âmbito escolar e acadêmico do Brasil imperial?
3. Considere sobre as primeiras manifestações da censura aos espetáculos de diversões públicas em nosso país.
4. Quais as considerações mais centrais da *Memória* de 1801 e dos conteúdos para o ensino do teatro de 1857, encaminhados por João Caetano às autoridades imperiais?

5. Quais as primeiras escolas de teatro do Brasil, onde se localizaram e que matérias eram propostas?
6. Qual a evolução histórica do Curso Prático de Teatro do Serviço Nacional de Teatro?
7. Que características apresentam as várias escolas de teatro localizadas na capital paulista?
8. Caracterize os dois grandes segmentos de ensino cênico que as demais escolas de teatro brasileiras apresentam.
9. O que você sabe dizer sobre cursos profissionalizantes de 2.º grau e cursos livres para a formação do ator?
10. Os simpósios e encontros nacionais sobre o ensino de teatro no Brasil apresentam que propostas renovadoras?
11. Quais os grandes e significativos momentos e personalidades que compõem a evolução do ensino de teatro no Brasil desde João Caetano até a Lei 6 533/78?
12. Que paralelo podemos estabelecer entre os cursos de Interpretação Teatral do Brasil com os dos grandes centros internacionais?

TEMA

SANTOS, João Caetano dos. *Lições dramáticas*, p. 65-70.

MEMÓRIA

TENDENTE À NECESSIDADE DE UMA ESCOLA DRAMÁTICA PARA ENSINO DAS PESSOAS QUE SE DEDICAREM À CARREIRA TEATRAL, PROVANDO TAMBÉM A UTILIDADE DE UM TEATRO NACIONAL, BEM COMO OS DEFEITOS E DECADÊNCIA DO ATUAL

Ilm.º e Exm.º Sr. Marquês de Olinda.

Depois que o Brasil foi elevado à categoria de império, todas as artes têm, mais ou menos, atingido a um certo grau de perfeição: não obstante, a arte dramática jaz ainda em completo esquecimento e abandono, e concludentemente sem progresso o teatro nacional. É forçoso convir que este estado de decadência é devido, sem a menor dúvida, à falta de uma escola, porque está provado que sem alicerces se não levantam edifícios.

Os atores que até hoje têm pisado a cena brasileira têm sido, sem exceção de um só, atores de inspiração, e portanto sem método, sem conhecimentos teóricos da arte, sem escola enfim! Partindo deste ponto, era impossível esperar que pessoas ignorantes muitas vezes até dos mais comezinhos rudimentos da arte, pudessem por si ilustrá-la, trabalhando sem gosto e encarando a cena mais como um meio de subsistência do que como incentivo de glória, que desenvolve o talento e convida ao estudo.

Para se ter conhecimento teórico da arte tornam-se necessárias muitas coisas: é preciso ler e estudar os diversos autores que sobre ela têm escrito; mas como primeira dificuldade, apresenta-se em quase todos a falta de conhecimento da língua francesa, idioma em que estão escritas todas as excelentes obras cuja leitura tanto lhes aproveitaria.

Debaixo de tais condições, nunca o teatro nacional poderá igualar-se aos teatros estrangeiros, e continuará a vegetar, arrastando consigo a indiferença a que chegou e a que se acha reduzido; ele reclama portanto uma reforma pronta e decidida.

Há muito que eu conheço a palpitante necessidade dessa reforma, bem como, por experiência própria e de longa data, quão difíceis são de vencer esses defeitos e prejuízos por uma empresa particular, pelo que me parece que, enquanto o teatro nacional e a sua escola não tiverem o caráter oficial, nada poderá fazer-se, não progredindo nem atingindo nunca ao grau de perfeição a que hão chegado os teatros europeus.

Em vista do que deixo exposto, facilmente verá V. Ex.ª que esta memória é feita unicamente para o ministro sábio e justo, como V. Ex.ª, que saberá apreciar a verdadeira base em que ela se funda; julgo portanto a propósito entrar em alguns detalhes acerca das vantagens que a cena pode adquirir com uma reforma palpitante, útil e necessária. Passo pois a demonstrar submissamente os males que pesam ao teatro nacional, com a forma administrativa e particular que tem tido, e os melhoramentos que talvez possa ter quando o governo se arvore em locomotor dessa grande máquina que civiliza, instrui e entretém o povo.

Exmo. senhor, ninguém ignora que não aflui ao Brasil a concorrência de estrangeiros que abundam e visitam as primeiras capitais da Europa, e que renovam consecutivamente em cada noite os espectadores para o teatro, donde resulta que o nosso apenas é freqüentado quase que sempre pelo mesmo público, donde provém que qualquer drama, por melhor que seja, cansa e não pode ir à cena mais do que três ou quatro vezes, o que obriga os atores a um estudo forçado, mal lhes chegando o tempo para decorarem os seus papéis, e o diretor de cena a não poder dispor do tempo preciso para lhes ensinar convenientemente os movimentos e paixões que devem reproduzir e os personagens que devem representar, forçando o empresário à triste contingência de ter que variar de espetáculos a cada passo, a fim de poder sustentar o estabelecimento mais por meio de receita do que pela mui diminuta subvenção de três ou quatro contos mensais com que o auxilia o governo.

Não é por conseqüência de esperar, e até se torna impossível, que o ator se identifique em cada dia com um herói, um homem da corte, um plebeu etc., que vai reproduzir; em uma palavra, com a infinidade de caráter que é obrigado a trazer ao palco, copiando, com a maior fidelidade, todos os seus defeitos, virtudes e vícios. Desta multiplicidade de trabalhos diversos, com o pequeno intervalo apenas de algumas horas em que mal pode repousar, resulta não só a má eleição e escolha deles, como que se tornam falsos e insuportáveis, tocando muitas vezes o ridículo, porque sem tempo e sem estudo nada se pode fazer com acerto, e ainda muito menos com perfeição.

Ao passo que as coisas assim vão entre nós, pude eu ver na minha viagem em 1860 que qualquer ator medíocre dos teatros da Europa reproduz o papel como se dotado de grande talento, porque o estudou durante três ou quatro meses, e o reproduziu cinqüenta ou sessenta vezes, sabendo-o por conseguinte de cor, e tendo-se em cada dia mais e mais apossado do caráter que copia, a ponto de parecerem suas as paixões e movimentos que executa, pelo que o espectador vê nele a mais exata e fidedigna verdade, quer na voz, quer no gesto, quer enfim nas posições, o que tudo concorre muito eficazmente para a grande ilusão da cena.

Olhando para os pequenos teatros da corte, vemos nós que alguns deles repetem muitas vezes a representação de uma peça, o que de certo não admirará a quem calcular que a sua despesa diária não excede de cem, ou cento e vinte mil-réis, sendo todo o excedente lucro em favor do teatro; mas com o teatro nacional não sucede o mesmo, porque tem que despender em cada noite de espetáculo de trezentos a quatrocentos mil-réis, precisando portanto uma receita de setecentos a oitocentos mil-réis para que a casa não perca, atendendo a que tem quinhentos mil-réis pertencentes aos acionistas que são sempre os primeiros a fazer venda dos seus bilhetes à porta.

Na decadência em que atualmente se acham os nossos teatros, pode tomar-se como termo médio de entrada de porta, nos dias úteis, a quantia de trezentos e tantos mil-réis, motivo aliás imperioso que obriga a empresa a não insistir na repetição de uma peça, o que muito concorre para que os atores não pareçam, nem possam ser originais.

A isto acresce ainda que a folha mensal é muito mais avultada do que a dos pequenos teatros: só com artistas se despendem cinco, seis e às vezes mais contos de réis, havendo constantemente uma féria semanal de duzentos a trezentos mil-réis para carpintaria e alfaiates, despesa com que não acarretam os teatros que trabalham em peças que não dependem nem de cenário, nem de vestuário. Esta diferença, tão considerável como se vê que é, obriga o empresário particular a toda a sorte de especulações, porque sendo de fato mui diminuto o auxílio que recebe dos cofres do Estado, tem de lançar mão de todos os meios para salvar-se.

É este o estado do teatro nacional atualmente; se, porém, ele passar a ser propriedade da nação, se tiver uma administração por parte do governo, e um regulamento que abranja também a direção dos outros teatros, coartando a especulação de qualquer aventureiro que queira ter a fantasia de organizar empresa, sem ter fundos para sustentar a companhia, fazendo-se neste caso o que hoje se pratica no teatro de D. Maria II em Lisboa; do momento em que imponha a esses especuladores a obrigação de dar uma fiança à folha dos ordenados por tanto tempo quanto o que tenha de durar a sua empresa; a proibição de representações nas terças e quintas-feiras, dias privilegiados do teatro nacional; marcando o governo 1.ª, 2.ª, 3.ª e 4.ª classes de artistas, com uma tabela de ordenados razoáveis que pode ser, pouco mais ou menos, trezentos a quatrocentos mil-réis para as primeiras partes, de duzentos a duzentos e cinqüenta mil-réis para as segundas, de cem a cento e cinqüenta mil-réis para as terceiras, de quarenta a cem mil-réis para as quartas, abolindo os atuais ordenados que pecam por fabulosos e excessivos, e que a situação e o jogo que há entre os teatros tem criado, marcando-se no engajamento dos atores os caracteres que cada um tem de representar; do momento, repito, em que isto passe de idéia, grande melhoramento, senão total aperfeiçoamento, poderá então ter o teatro nacional.

Vá mais além esse regulamento: crie-se um montepio; aposentem-se os artistas com ordenados por inteiro, tendo vinte e cinco anos de bons serviços, metade se antes desse prazo forem inutilizados por moléstia; haja uma disposição que garanta o teatro nacional de companhias volantes, de espetáculos de animais ferozes ou domesticados, não podendo estas companhias trabalhar nos dias de teatro nacional, obrigando-as a pagar um imposto no espetáculo que fizerem. Todas estas disposições e muitas outras, cuja conveniência irá mostrando a prática, me persuadem que facultarão ao governo os meios de poder conservar em todo o seu verdadeiro pé a profícua arte dramática, sem acarretar com grandes sacrifícios.

E que melhor teatro se oferece para esta reforma desejada e de reconhecida vantagem do que o teatro de São Pedro de Alcântara, não só pela sua sólida construção, como também pelo excelente local em que está situado, sendo suscetível de todo o embelezamento e cômodos que nele se queiram estabelecer? Parece-me que nenhum, e animo-me a afirmar que os proprietários o cederão razoavelmente ao governo, quando ele manifeste esse desejo.

Passando agora a tratar detalhadamente da escola dramática, tenho a satisfação de dizer a V. Ex.ª que ela existe hoje instalada no teatro nacional a expensas minhas (à exceção do professorado, que serve gratuitamente). De mim partiu a realização da idéia que concebera há muitos anos, e que desejando pôr em prática sobre as mais sólidas bases me levou à Europa em 1860, onde visitei o conservatório real de França, tomando conhecimento do método de ensino. De volta a esta corte, fiz uma memória a esse respeito, a qual tive a honra de entregar ao nosso sábio Imperador, e dignando-se S. M. Imperial, decidido protetor das artes e ciências, manifestar o desejo de ver estabelecida tão útil quão profícua e necessária escola, fiz um convite a distintos homens de letras do país, conseguindo reunir alguns deles no salão do teatro de São Pedro. Expus-lhes o método de ensino do conservatório de França, ponderei-lhes que sem autores e atores era impossível haver teatro nacional; pedi-lhes a criação de um júri dramático para julgar e premiar as composições nacionais, obrigando-me eu pela minha parte à representação, e a gratificar aqueles que me fossem apontados pela sabedoria dos membros do júri. Em seguida pedi que se nomeasse um presidente para dirigir os trabalhos desse júri e escola, bem como os professores que tinham de reger as diferentes cadeiras de ensino. Tudo se fez, como consta da ata que tive a honra de depor nas mãos de S. M. Imperial.

Mais de um ano decorreu desde estes trabalhos primitivos da escola dramática até a sua criação, delonga devida a não se haverem efetuado matrículas de alunos, circunstância que ainda hoje se dá, e que fará morrer a instituição; os poucos que se apresentaram na abertura do júri vão pouco a pouco abandonando as preleções, se bem que, à exceção de três ou quatro do sexo masculino, todos os mais são sem vantagens físicas, nem dotes intelectuais.

Chego hoje a convencer-me de que em mui breve tempo a empresa será abandonada, e nem outro resultado se deve esperar. O fato de ser a escola um estabelecimento particular, sem oferecer garantias nem futuro àqueles que a freqüentarem, tende unicamente para esse desfecho; se, porém, a este ramo tão útil não for dado o caráter oficial, isentando-se os alunos da guarda nacional e da tropa de linha, dando-lhes mesmo alguma gratificação, embora pequena, durante o curso, enquanto não houver internos como há no conservatório de França, podendo contar com um teatro nacional que os receba apenas findem os seus estudos, onde vejam uma garantia ao futuro, nenhum pai decerto aplicará seus filhos a esta carreira tão útil, nenhum moço habilitado e de certa ordem a abraçará, porque nada tem de esperar de seguro e vantajoso, naufragando assim a realização de uma escola dramática no país, depois de atravessados os maiores abrolhos, os passos mais difíceis.

Fica portanto exuberantemente provado que sem um teatro nacional, sustentado pelo governo, não poderá progredir a escola, morrendo sempre o país à míngua de atores e autores, que precisam de auxílios vantajosos que os convide a escrever.

É esta, Exmo. Sr., na minha opinião, a única maneira de poder dar um grande impulso ao bom-tom e predileção do teatro, desenvolvendo o gosto pela arte e a emulação dos artistas, satisfazendo os desejos do nosso sábio monarca e as vistas do nosso público ilustrado.

Não tenho decerto a louca pretensão de julgar acertado tudo quanto deixo dito; aponto-o apenas como idéia.

A sabedoria de V. Ex.ª, Sr. Marquês de Olinda, mui digno ministro do Império, dará o apreço que merecer a este meu pequeno trabalho, julgando-me eu verdadeiramente recompensado em haver concorrido com o que estava a meu alcance para o progresso do teatro nacional.

JOÃO CAETANO DOS SANTOS

NUNES, Mário. *40 anos de teatro*, p. 54-6.

CLAMOR PELO TEATRO NACIONAL

COELHO NETO — ESCOLA DRAMÁTICA MUNICIPAL

Para nós, os batalhadores, um novo ano era uma alvorada de esperanças.

Recrudescia a campanha jornalística. Malhavam-se as batidíssimas teclas: o atraso do nosso teatro era uma vergonha nacional! É preciso que se dê o primeiro passo, a primeira tentativa séria de organização; lei que defina direitos e deveres, regule as relações entre empresários e artistas, pondo uns e outros a coberto de surpresas; fundação de companhia nacional; prêmios às formadas de elementos brasileiros, que cubram seus prejuízos...

Em artigos, eco do clamor geral, declarava ironicamente:

> *"O lugar do nascimento do empresário, do diretor artístico e dos atores pouco importa. Seja a peça, turca ou japonesa de origem, representada em português — e aí temos o teatro nacional!*
>
> *Exijam-se atores brasileiros e peças brasileiras — esse é o ideal dos que se batem nesta terra, pelas coisas do teatro".*

Mas enquanto afirmava que não possuíamos esse teatro porque as autoridades públicas até então nada haviam feito de sério para a sua criação, eu obtemperava:

> *"Todavia começaria por exigir, também, público brasileiro. E, por esquisita que pareça a exigência, a falta desse público é, precisamente, o maior tropeço à existência do teatro nacional.*
>
> *Não são as autoridades públicas, somente, que se desinteressam pelo assunto, ao nosso povo cabe grande parte da responsabilidade".*

Cerrávamos fileiras, morto Artur Azevedo, em torno de Coelho Neto. Era o diretor da Escola Dramática Municipal, que até então só dera mofinos resultados, o possível taumaturgo, pelo seu valor literário, pela sua influência social e política.

E o incitávamos:

> *"Mantenha o Dr. Coelho Neto a mesma atitude, prossiga com a mesma energia e implantará entre nós a carreira teatral, impelirá nossos escritores a produzir peças, e terá conseguido despertar — o que é infinitamente melhor — o gosto do nosso público pelo teatro genuinamente nacional!"*

Nas provas de fim de ano foram representadas pelos alunos da Escola Dramática *O oráculo*, de Artur Azevedo e *Numa nuvem*, de Goulart de Andrade.

Criticavam a escola: os mais árdegos achavam-na emperrada, falha.

João Barbosa, do seu corpo docente, a defendia:

> *"Falta-nos uma escola, diziam; agora, apesar de se ensinar na nossa pelos mesmos processos de todas as suas congêneres, diz-se: a escola está errada. Ótima ou péssima ela aí está e já este ano dá uma turma de diplomados. Três anos de curso fizeram esses rapazes e senhoras; dois de arte de representar com os distintos professores: Augusto de Melo, Cristiano de Sousa e Eduardo Vitorino; o último guiado pelo obscuro signatário das presentes linhas. Estou intimamente convencido de que não há uma só criatura de bom-senso e que conheça um pouco de teatro, crente de que saíam dali verdadeiras águias, capazes de por si só reerguerem o teatro nacional. O que eles almejam e com justa razão é o aproveitamento daqueles que se querem dedicar ao teatro como justo prêmio dos seus esforços e do trabalho de três anos de escola.*

Se para formar artistas novos a Escola Dramática Municipal era útil, não havia um curso para profissionais.

> *"Observando o que se passa no nosso teatro, chega-se logo à seguinte conclusão: cada artista nosso, seja primeira figura, seja a última, é sempre produto do próprio esforço.*
>
> *São criaturas que, sentindo uma certa vocação pela arte de representar, de olhos fechados, se atiraram à vida do palco, e levaram longo tempo a aprender o que ficariam sabendo em dias, se houvesse alguém, um curso qualquer que os instruísse."*

E mais áspero:

> *"Triunfa a ignorância, a incompetência e a incapacidade. Os bons elementos, os dignos, esses vivem em uma meia-sombra, retraídos e humilhados. Há conveniências, há paralelos que envergonham, que rebaixam, e se uma razão forte, como é a vontade de viver, não impele o indivíduo, ele prefere desaparecer, morrer obscuramente, asfixiando seus dotes artísticos ou literários, a aceitar situações humilhantes.*
>
> *No nosso teatro há atores que não sabem ler, incapazes de conversar em português corrente. Há autores que não sabem escrever e, conseguintemente, despidos da melhor cultura, não diremos literária, mas muito simplesmente — da menor cultura!*
>
> *Pois bem, esses atores são, às vezes, primeiras figuras; esses autores vêem não raro, suas peças montadas pelas empresas!"*

DOCUMENTA, órgão oficial do Conselho Federal de Educação.

RESOLUÇÃO N.º 32, DE 9 DE AGOSTO DE 1974

— Fixa os mínimos de conteúdo e duração a observar na organização do curso de bacharelado em Artes Cênicas.

O Conselho Federal de Educação, na forma do que dispõe o Art. 26 da Lei n.º 5 540, de 28 de novembro de 1968, combinado com os arts. 29 e 30 da Lei n.º 5 692, de 11 de agosto de 1971, e tendo em vista o Parecer n.º 2 331/74, que a esta se incorpora, homologado pelo Senhor Ministro da Educação e Cultura ,

RESOLVE:

Art. 1.º — O curso de bacharelado em Artes Cênicas, a que se refere o Parecer n.º 2 331/74, terá por objetivo preparar pessoal para as atividades relacionadas com os setores de teatro, cinema, rádio e televisão.

Art. 2.º — O curso de bacharelado em Artes Cênicas será estruturado com quatro habilitações, a saber: Direção Teatral, Cenografia, Interpretação Teatral e Teoria do Teatro.

Art. 3.º — O currículo mínimo do curso terá uma parte comum a todas as habilitações, suficiente em termos de conteúdo para o bacharelado e uma parte diversificada em função de habilitações específicas.

§ 1.º — O currículo mínimo do curso de Artes Cênicas abrangerá as seguintes matérias:

Na parte comum

1 — Fundamentos da Expressão e Comunicação Humanas
2 — Psicologia
3 — Ética
4 — Folclore Brasileiro
5 — Estética e História das Artes
6 — Direção
7 — Interpretação
8 — Cenografia
9 — Indumentária
10 — História do Teatro
11 — Literatura Dramática

Na parte diversificada

1 — Direção Teatral
  1.1 — Música e Ritmo
  1.2 — Expressão Vocal para o Teatro
  1.3 — Legislação e Produção Teatral

2 — Cenografia
  2.1 — Desenho
  2.2 — Legislação e Produção Teatral

3 — Interpretação Teatral
  3.1 — Música e Ritmo
  3.2 — Expressão Vocal para o Teatro

4 — Teoria do Teatro
  4.1 — Crítica Teatral

Art. 4.º — A formação de professores para as Artes Cênicas será feita transitoriamente com a duração plena do curso respectivo.

Art. 5.º — O curso de bacharelado em Artes Cênicas terá a duração mínima de 2 145 horas e a máxima de 3 456, integralizáveis em tempo variável de três anos e meio a sete anos letivos, com termo médio de quatro anos.

Art. 6.º — A presente Resolução entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Pe. José Vieira de Vasconcellos — Presidente

PERGUNTAS

1. Considere a grande importância da *Memória* encaminhada por João Caetano ao marquês de Olinda no início do século passado.
2. Por que razão podemos considerar Coelho Neto como o segundo grande batalhador pelo ensino do teatro no Brasil?
3. Finalmente, que considerações poderão ser feitas a partir da análise e interpretação dos conteúdos estruturados nas quatro habilitações da Resolução federal de ensino para a formação profissional em Artes Cênicas?

7 ANÁLISE E CONCLUSÕES

> *"Do sorriso desse Dioniso nasceram os deuses olímpicos, de suas lágrimas, os homens."*
>
> *F. Nietzsche*, A origem da tragédia.

Por fim, a análise e conclusões necessárias ao presente trabalho que, num primeiro momento, quis contar a história do ator, ou a história do teatro, tendo como vetor central de observação o intérprete cênico. Na medida em que se relatou a forma como ele se instituiu universalmente, tornou-se necessário observar como se forma ou se encaminha este instrumento primordial do teatro nos grandes centros internacionais. A seguir, buscamos mostrar a realidade brasileira do ator, sua história e sua interatuação na realidade política, econômica, social e cultural em que se manifesta este agenciador, este promotor teatral. Feito o discurso evolutivo para compreender mais profundamente suas mutações, inserido em sua existência histórica e em seu processo cultural, também quisemos constatar como se dá sua formação no Brasil.

Contemporaneamente, os movimentos estudados se multiplicaram e diversificaram de forma tão acelerada que só é possível compreender o ator dinamicamente se se superar a observação fragmentada, característica da análise, para uma visão mais globalizada, ou seja, partindo de perspectivas parciais para obter uma síntese unificadora.

Na busca das origens mais remotas do ator, consideramos que é a própria origem da espécie humana. O homem é dramático na sua essência e o ato teatral se identifica com o ato humano, pois que é a realização biopsicológica do grande mistério da condição humana. Desde os grupos mais primitivos já vislumbramos o caráter de encenação, de dramatização nos diversos níveis do seu comportamento.

Mais adiante se instituiu o universo da cultura sobrenatural, que tenta responder sobre a condição humana: a religião, o ritual religioso. O homem participa dessa liturgia, seu teatro mantém a marca do religioso, de início, liberando seus instintos; mais adiante, acrescentando a razão; nos tempos renascentistas, "iluminando" artisticamente; nos modernos, lançando mão da ciência. Sempre buscando alimentar sua necessidade de lúdico, de poesia, de cênico, querendo compensar, com a fantasia expressiva da manifestação artística, a impossibilidade humana de responder ao mistério de sua existência. E porque todos os homens sofrem a mesma incapacidade, a encenação da provocante condição humana será sempre sucesso, tanto para quem a assiste quanto para quem a interpreta. Porque, ao mesmo tempo, o homem será sempre um potencial de energia expressiva acumulado dentro de si.

> *"É um teatro que começa, desde o seu primeiro momento, como instrumento para a conversão religiosa. E que mantém, ao longo do tempo, um desejo obsessivo de ser instrumento de salvação da alma e do corpo, da identidade e do sentido"* [1].

A certa altura dessa evolução, o teatro, como manifestação isolada, se instituiu, e seu binômio fundamental se definiu: *ator* e *espectador*. Dos dois, o ator nos interessou especialmente, e o assistimos assumir os mais distintos comportamentos evoluindo com o teatro.

Buscamos, no Egito Antigo, uma proto-história com o ator-sacerdote, bailarino dos cerimoniais de Osíris. Depois, o ator oriental, desde seus inícios, e concluímos que ele é o que ficou mais preso à sua origem religiosa — até nossos dias.

O intérprete cênico, como o conhecemos hoje em dia, tem seu começo propriamente dito quando emergiu do ditirambo e do culto religioso ao deus Dioniso, originando a tragédia grega, e onde o homem se tornou um dos pressupostos fundamentais do trágico. O filósofo grego Aristóteles se ocupou do problema da natureza do herói trágico, em princípio, como imitação dos seres maiores e melhores que o homem comum. Para o filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), grande pensador das realidades sociais e espirituais, o divino se constitui o verdadeiro tema da tragédia antiga:

> *"[...] o divino, não como o vê a idolatria religiosa, mas tal como oculto se manifesta no mundo da ação individual em desenvolvimento, sem todavia sacrificar o seu caráter individual e sem se ver mudado no contrário. Sob esta forma, a substância divina da vontade e da ação é o elemento moral; pois a moralidade, quando apreendida na sua substancialidade direta, e não tal como é formulada pela reflexão, é o divino na sua realidade profana"*[2].

Ainda, em Roma, encontramos razões religiosas para a origem do seu teatro, segundo o historiador Tito Lívio. No século IV, escorraçado e excomungado, o ator se recolheu momentaneamente alguns séculos. Renasceu na Idade Média, anônimo e cristão, do culto religioso da Igreja Católica.

---

[1] ARRABAL, José & LIMA, Mariângela Alves de. *Teatro, o seu demônio é beato*. São Paulo, Brasiliense, 1983. p. 13.

[2] HEGEL, Georg W. F. *Estética*; poesia. [Lisboa], Guimarães, [1964]. p. 435-6.

No Renascimento recuperou as formas dramáticas da Antiguidade, paramentou-se e deslumbrou as platéias com sua interpretação palaciana; foi divinizado e se profissionalizou; escreveu biografias e deu nascimento à *vedete*. Na *comedia dell'arte* do teatro popular italiano encontramos um primeiro grande laboratório do ator. Sua atividade tornou-se autônoma, a ponto de dispensar o dramaturgo, exigindo para si um preparo técnico e, também, cultural. A contribuição desse período é tão grande que temos nele o primeiro grande momento da história do ator.

O ator da antiguidade grega foi o antepassado e o modelo do ator do classicismo do século XVII de um teatro mais literário, que torna o corpo do ator algo de secundário. Os textos apresentam versos extensos e difíceis, que esgotam as preocupações técnicas do ator, que passa a ser fundamentalmente voz. No século XVIII encontramos, finalmente, o primeiro grande estudo problematizando a atividade do ator no *Paradoxo sobre o comediante*, de Diderot, a primeira teoria do ator, onde seu argumento mais forte nos diz que "é a falta absoluta de sensibilidade que prepara os atores sublimes"[3], enfatizando o uso da razão com lucidez e objetividade na composição da personagem, e interessando-se menos pelo ser verdadeiro e mais pelo *parecer verdadeiro*.

O movimento seguinte, já no século XIX, mostrou um comportamento cênico e estético do comediante, entre o clássico e o romântico, bastante formalizado e estanque, e ainda com valorização excessiva do instrumento vocal. É como se o *Paradoxo* tivesse sido entendido tão-somente na sua linha racionalista. Neste estágio, encontramos o primeiro momento brasileiro através do esforço desbravador de João Caetano, nosso primeiro grande ator, que refletiu esse academismo do século passado, conforme poderá atestar a leitura de sua obra teórica sobre o trabalho cênico do comediante. Esse academismo é transitório e passagem para o naturalismo, observando-se em seus atores as mais diversas características. Por esse tempo, resolveu-se a dicotomia entre o ator trágico e o ator cômico, com a introdução do drama, entendido como síntese de tragédia e comédia, o que exigiu um novo tipo de atuação.

A seguir, trouxemos a atriz italiana Eleonora Duse, tendo em vista a importância de seu trabalho ao refletir a ênfase no emocional. Muito embora ela nada tenha escrito, lançamos mão do que sobre ela se escreveu. Pudemos tomá-la como precursora intuitiva do que se tornaria o *método* do russo Stanislavski, e como transição do século XIX ao século XX. Tal processo de transformação não se localizou tão-somente na Itália do *Ottocento*, conforme pudemos inferir do trabalho desenvolvido pelo teatrólogo sueco August Strindberg, que exigia do ator interpretar com realidade em cena, aceitando, entre outras técnicas veiculadoras, a improvisação.

---

[3] DIDEROT, Denis. *Paradoxo sobre o comediante*. Trad. e notas de J. Guinsburg. São Paulo, Abril Cultural, 1973. p. 463.

Alcançamos, dando seqüência, a primeira grande elaboração sistematizada do trabalho técnico do ator com Stanislavski, embasado na emoção, mas com preocupações de expressão física. Trata-se de um ator que vivenciou a experiência, apresentando-a, quase ao final de sua vida, em documentos que o Brasil vem estudando em quatro títulos. Essas obras, que apareceram entre longos intervalos de tempo, promoveram paradoxais interpretações que determinaram escolas de atores com idéias e exigências diversas entre si, embora confessando a mesma origem.

Bertolt Brecht, cujas teorias acerca do teatro épico e do *distanciamento* da personagem alimentam o teatro da era científica, ainda exerce forte influência em nossos dias. Brecht representa a figura do autor-animador-teórico, onde o seu teatro e o seu ator têm uma grande responsabilidade na comunicação com o público. Brecht quer que seu espectador seja um observador frio e imparcial; e o ator tem grande responsabilidade na obtenção desse resultado. Em toda essa evolução do ator, nunca sentimos tão fortemente a função social do teatro e do comediante, mais voltada para o eixo político, como em Brecht.

Ao final, consideramos ainda sobre as teorias de nossos contemporâneos, Grotowski, Eugenio Barba, Living Theatre, Joe Chaikin e Augusto Boal, que, de um modo geral, vêem o ator como instrumento responsável para uma transformação radical da história, ora enfatizando o político, ora o caráter de cerimonial litúrgico das origens do teatro; todos, no entanto, contra a exploração comercial do ator e da arte teatral. Na origem dos primeiros contemporâneos, acima citados, estaria Antonin Artaud, que queria abandonar o significado humano, atual e psicológico do teatro para reencontrar o seu significado religioso e místico, que aos poucos foi perdendo.

O capítulo seguinte quis olhar a realidade brasileira do ponto de vista do ator ou, quem sabe, tentamos relatar a história do ator brasileiro. Observamos o forte comprometimento que sofre o nosso eixo cultural e, também, o social, tendo em vista a grande dependência política e econômica de nossa realidade. Assim, encontramos o ator brasileiro, como o homem brasileiro de um modo geral, inserido nesse contexto deformado por não alimentar suas carências mais autênticas, por não superar uma situação de inferioridade cultural através da afirmação de uma linguagem nacional. O diretor, o autor e o ator brasileiros, como fortes veiculadores sociais, têm grande responsabilidade no estabelecimento dessa reflexão crítica para a descoberta de nossos valores fundamentais. O ator parece ser o missionário maior para a escuta e observação dessa índole mais profunda.

Nosso quinto capítulo cuidou da formação do ator em alguns países, uns com a preocupação previamente estabelecida e outros com propostas mais experimentais. Os primeiros a partir de um plano de ensino com grupos e matérias teóricas e práticas; os segundos, desde a atividade prática, elaboram um trabalho em aberto e não-normativo. Todos eles, de qualquer forma, com atenções especiais à interpretação e à improvisação teatral, assim como ao trabalho corporal e vocal do ator.

A formação do ator no Brasil, por fim, foi buscada desde as origens, com José de Anchieta e o teatro jesuítico da catequese religiosa ocupado com a ilustração cênica do catecismo elementar através de um teatro dialético e litúrgico. Acompanhamos os esforços para a criação da primeira escola brasileira de teatro até alcançarmos nossos dias atuais, que as leis de ensino e a profissional buscam amparar para o desenvolvimento da atividade cênica em todo o território nacional.

Assim, atingimos uma visão sobre a formação do ator brasileiro.

Na medida em que isolamos inúmeras carências em sua atividade profissional e em seu comportamento humano, ficamos atentos para localizar um elemento mais central com vistas a reorganizar sua atividade cultural.

Parece que o dado mais forte do nosso discurso, até agora, tem sido o da grande proximidade conceitual que existe entre teatro e religião. Isso está em suas origens, em seus vários renascimentos, e, embora em alguns momentos pareça inexistir, por fim este liame denuncia-se por trás para eclodir a qualquer momento. Aliás, como todas as demais manifestações humanas. Insistimos que é próprio da condição humana perguntar sobre sua dimensão misteriosa de vida. Nos tempos modernos e contemporâneos estamos assistindo a um homem impossibilitado dessa meditação fundamental, por falta de tempo, devido à sua luta pela sobrevivência material, que o faz esquecer da sobrevivência espiritual. A crise de nossos tempos, a burocracia exagerada, a urbanização neurótica, o consumismo exasperante e outros traumas fazem do nosso homem contemporâneo um objeto profundamente desgastável.

O ator passou a ser um instrumento objetivo que se acrescenta à doutrinação da sociedade consumista, e não mais o referencial suficiente que, pela identificação, busca responder às nossas expectativas. Uma doutrinação subliminar de compra e venda que lança mão dessa identificação para passar seus produtos. Certamente para este tipo de obrigação já não se precisaria de um ator, mas de um simples manequim ou mesmo um boneco, desde que sobremaneira apessoado.

> *"É preciso distinguir na sociedade os elementos materiais e os elementos espirituais; estas duas espécies de elementos devem ser equilibradas. Ora, hoje em dia assistimos a um aumento formidável da potência material, o qual não é compensado por um alargamento paralelo das forças espirituais"*[4].

O teatro, o cinema e a televisão dos anos 80 parecem estar cumprindo seus papéis às avessas. Em vez de promoverem a descoberta do próprio homem, estão compondo e vestindo este homem numa sucessão de modismos desgastáveis e descartáveis que impedem ao indivíduo ver a si próprio. No entanto, o ator deve trabalhar a *observação* para, elaborando a *imaginação*, pela *concentração* expressar uma *verdade cênica*, buscando *convencer* o espectador da identidade que sua presença assume. Como é forte o comprometimento econômico da estrutura política que o rodeia, também o teatro recebe de cima para baixo, ou de fora para dentro, as *circunstâncias dadas*.

---

[4] BASTIDE, Roger. *Arte e sociedade.* São Paulo, Nacional, 1979. p. 187.

> *"[...] com o nascer das sociedades industriais e com as transformações técnicas que modificaram as condições materiais do teatro, o homem comum subira ao palco, na sua liberalidade e na sua autenticidade. Essa descoberta provoca escândalo, sobretudo porque as classes sociais se afirmam com nitidez e porque o homem, dilacerado pelas ideologias contrárias, pelos nacionalismos, pelos sistemas políticos, ameaçado pelas técnicas desencadeadas, quase não percebe meios de vencer essas coações e reconquistar a sua humanidade total"*[5].

O teatro, assim, não é de poucos, mas um instrumento para a apreciação e usufruto de todos. Na medida em que veicula propostas oportunas a todos, a agência teatral merece a cautela de tratamento que deve dar a arte do instante e do efêmero que, para tantos, é o teatro, a consistência de significados mais perenes.

As platéias de hoje estão assistindo a intermináveis experimentações, um grande exercício de efeitos e de aparências, quase sempre o monumental em vez do funcional. O profissional de teatro está com receio de assumir uma postura mais identificável. E, de repente, o jogo aparentemente fútil do teatro resulta na inoperância de jogos inconseqüentes. E, no entanto, este jogo pode veicular todo o nosso protesto.

Entretanto, é perigoso e inútil adaptar a interpretação a um só modelo, pois nosso tempo é de inquietações, de procura de um estilo de representação que convenha ao nosso tipo de homem histórico, e um repertório capaz de identificar-nos. Nossa época, crítica e conturbada, abre caminho para experiências que ainda não foram formuladas conscientemente. Nessa exploração de todos os caminhos, somos levados a considerar até que ponto são preciosos e vitais certos elementos como o inconsciente, o espontâneo, a rede de impulsos, os campos magnéticos que nossos olhos não confirmam.

O teatro brasileiro, e nele seu ator, não pode renunciar a essa busca e deve resolver sua inquietação, não mergulhando num experimentalismo infundado de puras sensações, mais físicas e libidinosas, do que propriamente estéticas.

Não estamos querendo denunciar um responsável especial que, como "bicho-papão", esteja determinando uma dada situação social. Mas, por outro lado, estamos querendo enaltecer que há no homem brasileiro, seja ele o ator ou o espectador, um dado cultural que lhe é forte: um conteúdo profundamente religioso, cujo fundo é um sentimento redutível à moral de conduta, de compromisso em relação ao outro, um sentimento de presença do *sagrado*. Talvez não chegássemos a isso se não tivéssemos sido espantados, quando indígenas, para o sertão, porque não aceitamos a imposição dos fundamentos culturais europeus nos seus vários estágios, e americano do norte, mais recentemente. No entanto, eis a história que vivemos em nossos 400 anos de vida, e é dentro dos indicadores resultantes dos condicionantes criados que devemos, dialeticamente, dar condições de auto-suficientemente permitir a cada um descobrir-se como pessoa. Será um processo lento — nem poderia ser de outra forma —, ao qual o teatro deve se acrescentar como exercício de educação para a liberdade.

---

[5] DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do comediante*. Rio de Janeiro, Zahar, 1972. p. 187.

> *"Sinto que os atores dos anos 80 procuram a sua individualidade no seu semelhante. É a conseqüência de um país que também está se abrindo. [...] O país voltou a ter protagonistas e antagonistas. Em cena também. Na busca de sua individualidade (não do individualismo) os jovens atores anseiam novamente ficar de pé, ter corpo e voz"*[6].

Qualquer proposta curricular à formação do ator brasileiro há de enfatizar o compromisso da agência social que lhe cabe. Não basta a arte pela arte, o jogo do puro efeito, o exercício desgastado da aparência. Há que assumir os conteúdos, construir seus conceitos, revisar seus planos de ensino e encaminhar as aspirações futuras que representem o somatório de vivência da cultura de seu povo. A educação pela arte tem a virtude do envolvimento estético que encaminha a manifestação da linguagem interior, e dessa forma o indivíduo se expõe, adquire linguagem, se posiciona. Nossa situação educacional mostra-se resistente, e o processo ainda não começou, pois traz consigo os comprometimentos de situações pregressas. Ainda professamos a ideologia do *ter*, quantitativa, em vez da filosofia do *ser*, qualitativa.

A escola de teatro, como uma *comunidade embrionária*, conforme as lições do grande pedagogo norte-americano John Dewey (1859-1952), deve desenvolver o senso de responsabilidade e o espírito crítico, para que nossos atores (que são também teleatores) possam mais tarde contribuir para a reforma das estruturas sociais. E o que está dito, obviamente, vale também para nossos diretores, nossos cenógrafos, nossos dramaturgos e demais homens de teatro.

Tal escola deve também buscar desenvolver a capacidade criativa do educando e sua autoconfiança; sua livre expressão através de propostas ativas assentadas numa atividade mais prática e vivenciada, integradas às informações teóricas. Logo, uma proposta curricular de *auto-atualização*"[7] que alimente o ideal de beleza dentro da existência cotidiana e nas artes para despertar os dons criadores e o desejo de mudar a vida segundo o ideal estético indissociado do ideal social, embasados no respeito ao próximo e no amor à liberdade, é a melhor sugestão para o ensino de teatro.

---

[6] MONTENEGRO, Fernanda. O ator e seu ofício. *Cadernos de Teatro*, Rio de Janeiro, O Tablado/Inacem, *97*: 3, abr.-jun. 1983.

Portanto, nossa proposta escolar para a formação do ator há de buscar conhecer, num primeiro momento, as necessidades prioritárias e as condições do grupo humano e do meio social, e, retomando os dados da própria herança cultural, sempre que possível integrados com valores universais, objetivar uma proposta centrada no aluno-ator.

Dois grandes grupos de conteúdos buscarão se integrar: os teóricos e os práticos, em que estes alimentarão uma maior atuação. As matérias ligadas à Interpretação e à Direção comporão as atividades mais práticas do que teóricas, enquanto as de Literatura, História e Filosofia, consideradas como áreas gerais de conhecimento, desenvolverão atividades mais teóricas do que práticas. Assim, as teóricas poderiam atender conteúdos mais específicos de Dramaturgia(s) e Língua Portuguesa, ligadas à Literatura; Teatro Universal e Teatro Brasileiro verificados na evolução da História; e, para os conteúdos de Filosofia teríamos Estética, Ética, Sociologia, Psicologia, Antropologia e Folclore. Algumas delas estão propostas nas resoluções oficiais de ensino, como Ética e Folclore; no entanto, também enfatizamos sua importância tendo em vista a ênfase que se desdobra em nosso trabalho, dando ao ator um forte compromisso com sua sociedade, com seu social, com o sociológico e com sua cultura; a vantagem principal do recurso ao Folclore está na vinculação que se estabelece entre o teatro e as bases populares e nacionais.

> *"O folclore é, sabidamente, o próprio envoltório de toda uma cultura nacional e nele encontram-se expressas as tradições históricas, o núcleo mesmo de nossa interação de raças e culturas. Mas surge também da organização social e nele se encontram, estereotipadas, as relações sociais do grupo de origem e uma síntese coletiva dos usos sociais"*[8].

No roteiro dessa argumentação ficariam defendidas as inclusões de Sociologia e Antropologia.

Considerando os conteúdos práticos, encontramos Improvisação, Interpretação, Expressão Corporal e Expressão Vocal comuns em todos os níveis da habilitação ao ator. Também encontramos suficientes fundamentos para a oferta destes conteúdos, no correr de nosso trabalho, que não esgotou toda a argumentação no sentido de melhor qualificar o comediante dotado da criatividade que a Improvisação lhe garante; que servirá de sustentação maior para qualquer método ou sistema que aplique em Interpretação; assim como a importância do corpo e da voz, ambos discursivos o suficiente para o primor do trabalho. Finalmente, o outro grande setor prático é o da Direção, que envolve os conhecimentos de Montagem, ou Direção propriamente dita, Indumentária, Caracterização, Maquilagem, Iluminação e Sonoplastia, que vestem, numa maior ou menor incidência, qualquer tipo de espetáculo teatral.

Esses conteúdos todos se associarão escalonadamente para uma formação integrada, considerando sempre uma funcionalidade escolar. Observando a aplicação da presente proposição ao caso brasileiro, onde qualquer tipo de aluno estaria considerado, sem os senões da escola paga, a grande filosofia de aplicação estaria centrada no trabalho integrado entre todos os conteúdos. De uma maneira geral, a escola brasileira tem cumprido seus planos letivos para um só turno diário. Considerando, portanto, cinco horas-aula para os seis dias semanais, nossa proposta contaria com trinta horas-aula semanais, cento e trinta e cinco horas-aula mensais, mil e oitenta horas-aula anuais (ou quinhentas e quarenta semestrais), totalizando três mil, duzentas e quarenta horas-aula para um curso de três anos de duração. Dessa totalidade, 70% ficariam para o prelecionamento de Improvisação, Interpretação, Expressão Corporal, Expressão Vocal e Montagem, trabalhadas integradamente. Ficam previstas duas horas-aula semanais para cada uma desenvolver independentemente seus aspectos. Nos semestres finais do curso seriam ofertadas as matérias restantes da área de Direção, que se integrariam ao trabalho.

As matérias teóricas esgotariam suas informações nos dois primeiros anos, ficando para o último um máximo de dois conteúdos teóricos. O último ano seria essencialmente prático e coordenado pela Montagem: ou seja, as demais disciplinas reforçariam a encenação com informações teóricas e práticas. O número de Montagens seria variável e dependeria das condições materiais e humanas da instituição. No entanto, um mínimo de duas montagens seria necessário.

Este espírito de laboratório experimental dado ao curso contaria com a dedicação tanto do corpo docente quanto do corpo discente e, aos poucos, tentaria alcançar uma pedagogia progressiva com a preponderância do uso sobre a regra.

> *"Mas, olhai! lá, num ponto do mundo onde o homem já foi unidade e milagre, o teatro de Dioniso fala aos céus com suas escadarias quebradas. Falanos de um acordo religioso, de uma aliança cívica, de uma terrível e serena elevação moral. É preciso olhar para lá; é preciso trabalhar olhando para lá, naquela luz que parece eterna"*[9].

---

[7] EISNER, Elliot W. & VALLANCE, Elizabeth. *Conflicting conceptions of curriculum.* Berkeley, Calif., McCutchan Publ. Co., 1974. p. 1-18.

[8] KÜHNER, Maria Helena. *Teatro popular: uma experiência.* Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975. p. 84.

[9] JACOBBI, Ruggero. Introdução à poética do espetáculo. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 20 abr. 1958. p. 23. 5 c.

O teatro, e nele o ator, nascia há 3 000 anos como manifestação religiosa, inicialmente como um ritual religioso de uma coletividade. Essa coletividade se reunia em torno de seus deuses, em torno aos símbolos de sua adoração, de sua veneração, de seus receios, de seu desejo de proteção, de sua busca de entendimento para o mistério de sua existência. Reuniam-se em torno da idéia primitiva da divindade, já como teatro, realizando aquilo que a palavra *religião* e a palavra *religioso* indicam desde sua etimologia: *religare*, que significa reunir, ligar e manter juntas as pessoas em torno de um valor comum em que todos se reconhecem. Essa comunhão permaneceu nos grandes teatros de todos os tempos, com o homem se reconhecendo a si mesmo, se julgando a si mesmo, transcendendo a si mesmo e, pela investigação do seu próprio destino, assumindo um melhor reconhecimento de seu futuro.

Eis por que os fundamentos da prática do ator estarão assentados na disciplina, na humildade, no trabalho e no estudo cotidiano, no respeito mútuo e profundo, na responsabilidade de todo o agenciador social, considerados como qualidades pessoais do ator. O essencial não será tão-somente a aquisição dos meios técnicos, mas a reflexão e a sensibilidade a serviço da antropogenia social, do atendimento à promoção da pessoa humana.

8

CRONOLOGIA DE FATOS IMPORTANTES

Segundo alguns autores, a origem do teatro está no próprio homem.

1887 a.C.— Representações dos mistérios de Osíris no Antigo Império do Egito (proto-história do teatro).

535 a.C. — O primeiro ator conhecido, Téspis, apresenta sua primeira tragédia.

449 a.C.— O Estado passou a designar o ator protagonista e a premiar atores nas festividades atenienses.

364 a.C. — Atores etruscos são chamados a Roma para aplacar as pragas.

séc. IV a.C. — Organizam-se agremiações de atores denominadas Artesãos de Dioniso.

— Atores atelanos (Campânia) chegam a Roma, improvisando, mascarados, habilidosos e espontâneos diálogos.

212 a.C. — Pompílio é referido como o primeiro mimo conhecido do teatro popular romano.

173 a.C.— Os mimos passam a fazer parte das *floralias* romanas.

séc. I a.C.— O ator Roscius (?-62 a.C.), recrutado entre os escravos, alcançou grande veneração social.

56 a.C. — O palco romano introduziu o pano de boca.

INÍCIO DA ERA CRISTÃ

80 — Durante a encenação que inaugurou o Coliseu romano, o ator-protagonista é realmente crucificado.

200 — Tertuliano e outros doutores da Igreja assinalam que todo cristão batizado deve renunciar aos *spectacula*.

275-280 — Conversão ao cristianismo dos atores Porfírio, em Cesaréa; Gelasino, na Fenícia; e Ardálio, no Oriente.

303 — Conversão do ator Genésio, em Roma, que foi martirizado e tornado santo protetor dos atores (seu dia é festejado a 25 de agosto).

305 — Os mimos são aplaudidos ao parodiarem os adeptos e os cerimoniais cristãos.

314 — O Concílio de Arles propõe anátemas e prescrições aos jograis, saltimbancos e atores.

320 — Início do período clássico do teatro hindu, que inclui Bhãosa e o rei Sûdraka como autores.

548 — Falece a mima Teodora, que se tornara imperatriz do Bizâncio.

618 — Início da dinastia Tang, na China, que manteve uma companhia de 300 atores.

séc. X — No mosteiro suíço de Saint-Gall é apresentado o primeiro tropo conhecido, composto por Tutillon.

965-975 — Renascimento do teatro, mais uma vez no seio das manifestações religiosas, a partir do texto latino *Regularis concordia*, do beneditino inglês Saint Ethelwold.

1100 — Zonaras defende a reabilitação dos atores que representassem no reino de Aleixo I Comneno.

1207 — O Papa Inocêncio III proíbe qualquer manifestação não-litúrgica no interior dos templos.

1227/1293/1316 — Concílios renovam proibições às introduções de elementos profanos nos cultos religiosos.

1252 — A Lei das Sete Partes do rei Afonso X, de Espanha, proíbe os clérigos de participarem dos *jogos de escárnio*.

1262 — Representação do *jeu de la feuillée*, de Adam (ou Jean) de la Halle, do teatro medieval profano.

1281 — O arcebispo de Braga adverte o clero contra o relacionamento com os "histriões".

séc. XIV — Padres ainda são encontrados nas encenações de atores civis.

1428 — Aparecem doze comédias inéditas de Plauto.

1446 — As ordenações afonsinas concedem aos judeus o direito de encenarem nas recepções reais.

1468 — Uma jovem de Metz representa Santa Catarina, recitando 2 300 versos em emocionante interpretação.

1474 — As encenações dos *dramas da paixão* alcançam dimensões maiores, como o *Mistério da encarnação*, em Ruão.

1483 — O rei Ricardo III conta com um elenco de atores sob sua tutela.

1486 — Marco divisório para início do Renascimento no teatro: os humanistas representam Sêneca, em Roma; o Duque Ercolé d'Este representa Plauto, em Ferrara; e Vitrúvio imprime seu livro sobre arquitetura.

1501 — A cenografia do *mistério* representado em Mons compõe-se de 70 *mansions*.

1502-1542 — Vida do ator Angelo Beolco, cognominado Ruzzante, precursor da comédia popular.

1510-1571 — Vida de Andrea Calmo, discípulo e continuador de Beolco.

séc. XVI — Os atores se profissionalizam a partir de Jean de l'Espine, que montou sua própria companhia.

1520 — O Ruzzante aparece durante o Carnaval e pela primeira vez, em Veneza.

1546 — O Queen's College expulsa todo aluno que se nega a participar das representações teatrais da escola.

1551 — A profissão do ator é reprimida na Inglaterra durante o reinado de Henrique VIII.

1553 — Chega ao Brasil o padre José de Anchieta.

1564 — É encenado na Bahia o *Auto de Santiago*.

— Nasce na Inglaterra William Shakespeare.

1565 — Leone de Sommi publica seus *Diálogos sobre a arte do teatro*.

1567-1570 — Neste período é encenada a primeira peça escrita no Brasil: o *Auto da pregação universal*.

1568 — Atores italianos da *Commedia dell'arte* apresentam-se na França.

1571 — Os I Comici Gelosi são contratados pelos cortesãos parisienses.

1572 — Uma lei inglesa exige que os atores formem elencos sob a proteção de um nobre.

— Em Paris, realizam-se as *entrées solennelles*, em louvor a Carlos X.

1574 — James Burbage e outros atores apresentam-se sob a tutela de lorde Leicester.

1576 — Constrói-se o primeiro teatro estável de Londres, The Theatre, e da Europa, para atividades comerciais.

1581 — Apresenta-se em Versailles o Ballet Comique de la Reine.

1582 — Robert Garnier aprofunda o estudo do caráter feminino em suas peças.

1583 — José de Anchieta encena, em Niterói, *Na festa de São Lourenço*.

1592 — O ator inglês Thomas Sackville apresenta seu palhaço *Jan Bouschet*, na Alemanha.

1594 — Shakespeare e outros atores se apresentam sob a tutela de lorde Chamberlain.

1599 — A Companhia de Valleran-Lecomte e Marie Vernier estabelece-se no Hotel de Bourgogne, em Paris.

1604 — Sepultamento de Isabella Andreini, em Lyon, com grandes homenagens.

1608-1694 — Vida de Tibério Fiorilli, cognominado Scaramouche, e mestre de Molière.

1622 — Nasce Jean-Baptiste Poquelin, cognominado Molière.

1623 — Apogeu de Tabarin, famoso ator do Teatro de Feira.

1629 — Os ingleses assistem a uma primeira atriz, num elenco vindo da França.

1642 — Os puritanos fecham os teatros londrinos.

1659 — Molière apresenta-se com grande sucesso junto com os atores italianos.

1661 — Domenico Biancolelli publica suas *Memórias*.

1673 — Morre Molière quando representava *O doente imaginário*, e para seu sepultamento foi necessária a intervenção do rei Luís XIV.

1685 — É formado o primeiro elenco de atores alemães.

1699 — Andrea Perrucci publica *L'arte rappresentativa*.

1716 — Freiras são assistidas, na Bahia, fazendo teatro para uma platéia respeitosa.

1729 — Em Salvador improvisa-se o mais antigo teatro do Brasil na Câmara Municipal.

1734 — É demolido o primeiro palco e platéia provisório do Brasil.

1750 — François Riccobonni escreve *A arte do teatro*.

1753 — O ator Konrad Eckhof funda uma academia de atores.

1767 — Beaumarchais escreve seu *Ensaio sobre o gênero dramático sério*.

1768 — Em Cuiabá destaca-se um primeiro ator brasileiro: o negro escravo Victoriano.

1769 — Lessing publica sua *Dramaturgia de Hamburgo*.

— No Rio de Janeiro queima a Casa da Ópera do padre Ventura.

1773 — Diderot escreve seu *Paradoxo sobre o comediante*.

— Sébastian Mércier escreve seu *Ensaio sobre a arte dramática*.

1780 — É encenada, na Bahia e no Recife, a primeira peça de autor nascido no Brasil, *Amor mal correspondido* de Luís Álvares Pinto.

1786 — Inaugura-se a Escola Real Dramática de Paris.

1787 — Carlo Goldoni escreve suas *Memórias*.

— O rei Gustavo III funda a Escola Real de Arte Dramática da Suécia.

— Talma estréia na Comédie Française na peça *Mohomet*, de Voltaire.

1798 — Mlle Clairon publica suas *Reflexões sobre a declamação teatral*.

1808 — Napoleão Bonaparte inaugura o Conservatório de Arte Dramática de Paris.

— Nasce, no Rio de Janeiro, o primeiro grande ator brasileiro, João Caetano dos Santos.

1813 — Inaugura-se o Real Teatro de São João, no Rio de Janeiro, primeira edificação do atual Teatro João Caetano.

1815 — Nasce, no Rio de Janeiro, Luís Carlos Martins Pena.

1819 — Aristippe escreve *Arte do comediante.*

1827 — Vítor Hugo publica *Cromwell*, em Paris.

1829 — Nasce, no Rio Grande do Sul, José Joaquim de Campos Leão, cognominado Qorpo-Santo.

— Os acadêmicos de Direito de São Paulo ficam proibidos de fazer teatro durante o período letivo.

1830 — É publicado, postumamente, o *Paradoxo sobre o comediante*, de Denis Diderot.

1832 — Antonio Morrochesi escreve suas lições de declamação teatral.

1833 — João Caetano estréia sua primeira companhia com atores brasileiros, em Niterói.

— Inaugura-se, em Pelotas, o Teatro Sete de Abril: o mais antigo funcionando ininterruptamente.

1836 — Almeida Garrett funda o Conservatório de Arte Dramática de Lisboa.

1837 — João Caetano escreve suas *Reflexões dramáticas.*

1838 — É encenado *Antônio José ou O poeta e a inquisição* de Gonçalves de Magalhães e Martins Pena inaugura a comédia nacional com *O juiz de paz na roça.*

1843 — Cria-se o Conservatório Dramático Brasileiro para o exercício da censura teatral.

1847 — Funciona no Rio de Janeiro um teatro de crianças para adultos.

1854 — Nasce no camarim do Teatro São Luiz do Maranhão a atriz Apolônia Pinto.

1856 — Estréia o ator Francisco Correia Vasques.

1857 — João Caetano tenta ministrar um curso de teatro.

1858 — Nasce, na Itália, Eleonora Duse.

1861 — João Caetano encaminha sua *Memória* ao marquês de Olinda, com vistas à criação de uma escola de teatro.

— Ernesto Rossi escreve sobre sua experiência cênica.

1862 — João Caetano publica a primeira edição de *Lições dramáticas.*

1863 — Nasce, na Rússia, Constantin Stanislavski.

1877 — Qorpo-Santo edita, em Porto Alegre, suas comédias revolucionárias, sob o título *Ensiqlopèdia ou Seis mezes de huma enfermidade.*

1885 — A Companhia do duque de Meinigen visita a Rússia pela primeira vez.

1887 — Adelaide Ristori escreve sobre suas experiências cênicas.

— Inaugura-se o Théâtre Libre de André Antoine.

1896 — Sarah Bernhardt representa *Lorenzaccio*, travestida.

— Nasce, em Marselha, Antonin Artaud.

1898 — Funda-se o Teatro de Arte de Moscou.

— Nasce, em Augsburg, Bertolt Brecht; e, na Rússia, Eugênio Kusnet.

1900 — Salvini escreve *O segredo da arte de representar* (ensaio).

1902 — Meyerhold funda a Sociedade do Drama Novo.

1905 — Olavo Bilac e Coelho Neto publicam o primeiro livro com peças para teatro infantil.

— Max Reinhardt funda a Escola de Arte Dramática de Berlim Oriental.

1906 — Sarah Bernhardt dita suas *Memórias.*

1907-1909 — Strindberg escreve seu *Discurso aos atores do Intima Teatern.*

1908 — Morre Artur Azevedo, depois de incansável luta pela construção de um teatro municipal para o Rio de Janeiro.

1909 — Inaugura-se o Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

1911 — Instala-se, no Rio de Janeiro, a primeira escola de teatro no Brasil, dirigida por Coelho Neto.

1914 — Brecht escreve sua primeira peça, *A Bíblia.*

1915 — Procópio Ferreira forma-se ator pela Escola Dramática Municipal do Rio de Janeiro.

1916 — O Teatro da Natureza encena no Rio tragédias de Ésquilo e Sófocles.

1922 — Aos 60 anos de teatro, Sarah Bernhardt dita *A arte teatral.*

1925 — Stanislavski publica, em Boston, *Minha vida na arte.*

1929 — Brecht propõe o *teatro didático* e, no ano seguinte, anuncia que o teatro moderno é o *teatro épico.*

1933 — Nasce Jerzy Grotowski, em Rzeszow, Polônia.

1934 — Stanislavski ministra cursos de teatro em Paris.

1935 — Silvio D'Amico dirige a Escola Nacional de Arte Dramática de Milão.

1936 — Stanislavski edita *A preparação do ator.*

1937 — Falece no Retiro dos Artistas do Rio de Janeiro Apolônia Pinto.

1938 — Artaud publica *O teatro e seu duplo.*

— Estréia o Teatro do Estudante, de Paschoal Carlos Magno.

1939 — É criado, no Rio de Janeiro, o Curso Prático de Teatro do SNT/MEC.

1940 — Brecht propõe o *gestus* na *Nova técnica de representação.*

— Estréiam Os Comediantes, encenando Pirandello.

1941 — Louis Jouvet, e seu elenco, visita o Brasil e ministra conferências.

1942 — Renato Viana cria a Escola Dramática do Rio Grande do Sul.

1943 — Ziembinski monta *Vestido de noiva* de Nelson Rodrigues com Os Comediantes.

1944 — Renato Viana experimenta as novas teorias européias no seu Teatro Anchieta.

— Paschoal Carlos Magno lança as bases de um teatro infantil.

1945 — Michael Saint-Denis, Laurence Olivier, Ralph Richardson e outros abrem a escola de atores do Teatro Old Vic, em Londres na Inglaterra.

1947 — Elia Kazan funda o Actor's Studio, de Nova York.

— Giorgio Strehler e Paolo Grassi fundam o Piccolo Teatro de Milano.

1948 — Franco Zampari inaugura o Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo.

— Alfredo Mesquita funda a Escola de Arte Dramática de São Paulo.

1949 — Edita-se, postumamente, *A construção da personagem*, de Stanislavski.

1951 — Julien Beck e Judith Malina fundam, em Nova York, o Living Theatre.

— Funda-se O Tablado, no Rio de Janeiro.

1952 — Paschoal Carlos Magno inicia o curso de teatro do Teatro Duse.

1953 — O Curso Prático de Teatro torna-se Conservatório Nacional de Teatro.

1955 — A Fundação Brasileira de Teatro de Dulcina de Morais inicia suas atividades de ensino de teatro.

— Inaugura-se o Teatro de Arena de São Paulo.

— Martim Gonçalves implanta a Escola de Teatro na Universidade da Bahia.

1956 — Augusto Boal liga-se ao Teatro de Arena de São Paulo.

1957 — Ruggero Jacobbi implanta o Curso de Arte Dramática da Universidade do Rio Grande do Sul.

1958 — Estréia a peça *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri.
— Inaugura-se o Teatro Oficina de São Paulo.
1961 — O italiano Eugenio Barba estuda com Grotowski, na Polônia.
1963 — Joe Chaikin deixa o Living Theatre e funda o Open Theatre.
1963-1964 — Temporada de *Os pequenos burgueses*, pelo Teatro Oficina.
1964 — Eugenio Barba funda o Odin Teatret, na Dinamarca.
— Augusto Boal deixa o Brasil e exila-se na Argentina.
1965 — Castelo Branco legisla sobre os cursos de teatro e a habilitação profissional do ator.
— Grotowski funda o Teatro-Laboratório e elabora a teoria do *teatro pobre*.
— Inaugura-se o Institute of Performing Arts da universidade de Nova York.
1966 — Joe Chaikin dirige Viet Rock com o Open Theatre.
1968 — Pierre-Aimé Touchard reformula o Conservatório de Arte Dramática de Paris.
— A Escola de Arte Dramática de São Paulo incorpora-se à Universidade de São Paulo.
— A Escola de Comunicações e Artes da USP passa a oferecer cursos universitários de teatro.
1970 — O Living Theatre liga-se ao Teatro Oficina, no Brasil.
1971 — Realiza-se o I Simpósio Nacional de Ensino Teatral, no Estado da Guanabara.
1972 — Aposenta-se com Cr$ 2 000,00 o ator Procópio Ferreira.
1973 — A Resolução n.º 23 do MEC estabelece a Licenciatura em Artes Cênicas.
1974 — O MEC legisla sobre o Bacharelado em Artes Cênicas (Resolução n.º 32).
1975 — Última apresentação do Living, já desmembrado.
— Augusto Boal escreve e publica o *Teatro do oprimido*.
1978 — Ernesto Geisel assina a lei que regulamenta a profissão do artista cênico.
1979 — Morre o ator Procópio Ferreira.
1985 — Morre o ator Julien Beck.
— Realiza-se o I Encontro Nacional de Escolas de Teatro, no Rio de Janeiro.
1986 — Realiza-se o II Encontro Nacional de Escolas de Teatro, em Brasília.
— Morre o professor Alfredo Mesquita e o ator Sadi Cabral.

9 BIBLIOGRAFIA COMENTADA

Appia, Adolphe. *A obra de arte viva*. Trad. e notas de ensaio de Redondo Júnior. Lisboa, Arcádia, s. d. 216 p.

Importante ensaio que promoveu forte revisão na construção estética do espetáculo, onde o *ator* está inserido e, portanto, suposto, sendo a partir dele que o teórico suíço concebe a encenação.

Araújo, Nelson de. *História do teatro*. Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978. 412 p. il. (Silvio Boccanera, 2.)

Professor de História do Teatro na Universidade da Bahia, o autor faz a mais atualizada e plena revisão possível dentre os livros de história do teatro publicados no Brasil.

Aristóteles. *Poética*. Trad., comentários e índice analítico de E. de Souza. São Paulo, Abril Cultural, 1973. p. 439-533. (Os Pensadores, IV.)

Obra fragmentada que alcança nossos dias guardando em si a importância de ter significado a maior "ditadura" cultural de todos os tempos. Seus indicadores, traduzidos ou não, influenciaram durante séculos as proposições literárias e artísticas das escolas e estilos que se sucederam, incluindo o teatro.

Artaud, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. e posfácio de Teixeira Coelho. São Paulo, Max Limonad, 1984. 226 p. il.

Uma linguagem entre o gesto e o pensamento que superasse a sujeição ao texto era o que Artaud buscava com seus manifestos de seu *teatro da crueldade*. Sua teoria foi a grande responsável pelas profundas reformulações do teatro e do ator mais contemporâneos.

Aslan, Odette. *El actor en el siglo XX*; evolución de la técnica; problema ético. Versión castellana de J. Giner, prólogo de X. Fábregas. Barcelona, Gustavo Gilli, 1979. 361 p. il.

Atriz e estudiosa do teatro, a autora desenvolve uma análise correta das diferentes correntes e escolas de interpretação teatral que surgiram durante o nosso século, sempre com o objetivo de questionar o significado social do ator na sociedade contemporânea.

Bayma, Ernesto. *Consejos para un comediante*; ética y metamorfosis. Buenos Aires, Siglo Veinte, [1958]. 79 p. (Panorama, 19.)

O autor desenvolve, em linguagem poética, problemas centrais ao trabalho do ator a partir de proposições teóricas e relatos experienciais. Observa desde Téspis até as mais contemporâneas reformulações que alcançaram a década de cinqüenta, com Jean-Louis Barrault.

Benedetti, Lúcia. *Aspectos do teatro infantil*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1969. 118 p.

Este é um dos poucos estudos feitos sobre o teatro infantil no Brasil do ponto de vista histórico. Autora de peças infantis, Lúcia observa aspectos como a função do teatro infantil, a razão do teatro ligado à educação, jogos dramáticos, o teatro de bonecos e os primeiros autores brasileiros.

Bernhardt, Sarah. *El arte teatral: la voz, los gestos, la pronunciación*. Versión de N. Olivari, prólogo de M. Berger. Buenos Aires, Schapire, [1946]. 250 p.
Aos 65 anos, Sarah depõe sobre sua experiência como atriz: a escolha do papel, o uso da sensibilidade e da memória, a técnica vocal e corporal, assim como sua breve experiência como professora de teatro.

Berthold, Margot. *Historia social del teatro*. Trad. de G. G. Pérez. Madrid, Guadarrama, 1974. 2 v. (Punto Omega, 177/178.)
Um dos mais bem-sucedidos estudos sobre a história do teatro universal, abrangendo seu contexto social e humano que vai da magia e do rito primitivo até a crise do teatro mais atual. Professora da universidade de Munique, a autora preocupou-se em nunca adotar uma atitude subjetiva na análise do fato histórico.

Biner, Pierre. *O Living Theatre*. Trad. de Forja. [Lisboa], Forja, [1976]. 232 p. il.
Tradução da edição original de 1968. A partir da reunião de documentos e entrevistas, o texto narra a trajetória do grupo desde o primeiro encontro entre Julien Beck e Judith Malina, em 1943, até o retorno aos Estados Unidos após o exílio de 1964-68. Espetáculos, filmes, experiências cênicas e gravações são apreciados durante o relato.

Boal, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975. 222 p.
Reunião de ensaios polêmicos em que o autor propõe uma forma renovada e atuante de exercício teatral, mais oportuna ao homem e tempos contemporâneos.

Bolelavski, Richard. *A formação do ator*. Trad. de M. de Moura. Rio de Janeiro, Ed. Páginas, 1956. 163 p. (Páginas de Teatro, 1.)
Ex-ator do Teatro de Arte de Moscou, Bolelavski, depois de dirigir o Conservatório do TAM, transferiu-se para os Estados Unidos no Laboratory Theatre, para seguir suas investigações sobre a arte do ator. O livro apresenta em forma dialogada seis lições de interpretação teatral filiadas ao *método* de Stanislavski.

Brecht, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Coletados por S. Unseld, trad. de F. P. Brandão. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978. 211 p.
Reunião de importantes textos brechtianos que revisam o sentido e a técnica de interpretação teatral embasados no seu *teatro épico*, tanto do ponto de vista da dramaturgia quanto da encenação e do ator.

Brook, Peter. *O teatro e seu espaço*. Trad. de O. Araripe e T. Calado. Petrópolis, Vozes, 1970. 151 p.
O livro reúne quatro palestras proferidas pelo autor onde este propõe questões atuais para revisão do teatro contemporâneo numa perspectiva mais móvel, inquietante e criativa, em que sua própria experiência é usada como reforço e sustentação de suas idéias.

Cadernos de Teatro, Rio de Janeiro, O Tablado e patrocínios, 1957 et seqs.
Esta publicação periódica do grupo de Maria Clara Machado já superou o n.º 100 e tem se preocupado pela atualidade de suas informações. Assim, oportuniza a leitura de textos contemporâneos de teóricos das artes cênicas, nossos e do exterior.

Chacra, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo, Perspectiva, 1983. 118 p. (Debates, 183.)
O título já indica o centro de análise da autora: a improvisação teatral, sua importância para o trabalho do ator e o aproveitamento que ela oferece a outras aplicações, numa perspectiva de conhecer melhor sua natureza e o sentido de sua aplicação.

Chancerel, Léon. *El teatro y los comediantes*; breve historia del arte y los artistas. Trad. de M. Gallo. Buenos Aires, Eudeba, 1968. 160 p. il. (Lectores, 37.)
Breve observação histórica do teatro, onde o autor desenvolve as etapas clássicas de sua evolução, buscando menos o texto dramático e mais o fato teatral e os atores de até três décadas passadas.

______. *El teatro y la juventud*. Pref. de C. Vildrac, trad. de M. Sola y A. Rody. Buenos Aires, Fabril, 1961. 177 p. il. (Teoría y práctica del teatro.)
Discípulo de Copeau, o autor aborda temas principais da arte dramática, como a improvisação teatral, incluindo jogos dramáticos, interpretação de textos, o uso da expressão facial e outras questões ligadas ao ator.

Chekhov, Michael. *Para o ator*. Trad. de A. Cabral, rev. téc. de Juca de Oliveira. São Paulo, Martins Fontes, 1986. 223 p. il. (Opus, 86.)
Embasado no *método* de Stanislavski, o livro propõe uma aplicação reformulada para atores mais ocidentais, especialmente os norte-americanos. Uma série de exercícios físicos mais específicos aos atores também é oferecida.

Coelho, Paulo. *O teatro na educação*. Rio de Janeiro, Forense, 1973. 129 p.
Visando atender o exercício do teatro na educação, o autor oferece um manual resultante de pesquisas desenvolvidas com escolares, visando ao desenvolvimento da criatividade, sempre oportuno aos atores.

Cole, Toby, recop. *Actuación*; um manual del método de Stanislavski. Trad. de R. C. Barrios, prólogo de Lee Strasberg. México, Diana, 1975. 239 p. il. (Moderna, 5.)
Inclui uma série de textos de diferentes estudiosos russos do teatro que levaram adiante o sistema de trabalho proposto por Stanislavski, além de textos do próprio Stanislavski e uma válida introdução de Lee Strasberg.

Courtney, Richard. *Jogo, tempo & pensamento*; as bases intelectuais do Teatro na Educação. Trad. de K. A. Müller e S. Garcia. São Paulo, Perspectiva/Secretaria de Estado da Cultura, 1980. 287 p. (Estudos, 76.)
Mais um documento que valoriza a importância da improvisação dramática a serviço da educação e dos currículos de matérias escolares, acrescido de abordagens paralelas e úteis aos melhores resultados.

Craig, E. Gordon. *Da arte do teatro*. Trad., pref. e notas de Redondo Jr. Lisboa, Arcádia, s. d. 320 p.
Reunião de ensaios críticos e práticos fundamentais para melhor entendimento das fortes reformulações ocorridas com a cena e a interpretação teatral que promoveram uma revisão da estética dramática.

D'Amico, Silvio. *Storia del teatro drammatico*. 6. ed. Milano, Garzanti, 1970. 4 v.
Uma das mais consideradas histórias do teatro desde sua primeira edição, em 1939, acrescenta a cada nova edição um apêndice atualizado. A última anexa um texto ao final que historia o teatro desde os anos 50 até os nossos dias.

Diderot, Denis. *Paradoxo sobre o comediante*. Trad. e notas de J. Guinsburg. São Paulo, Abril Cultural, 1973. p. 457-90. (Os Pensadores, XXIII.)
Vale rever as considerações ainda atuais do filósofo enciclopedista francês, tendo em vista o que significam como precursoras de um teatro mais contemporâneo e, especialmente, pela ênfase que ganha o trabalho mais lúcido e racional do ator.

DULLIN, Charles. *Recuerdo y notas de trabajo de un actor*. Trad. de E. Muniz. Buenos Aires, Hachette, [1954]. 123 p. il.

Reunião de alguns textos de Dullin sobre vários assuntos concernentes ao teatro, destacando-se, no entanto, os que tratam do trabalho do ator, por oportunizarem propostas renovadas assim como uma visão do que seria o trabalho de composição de personagens do melodrama.

DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do comediante*. Trad. de H. Facó, rev. téc. de G. Velho. Rio de Janeiro, Zahar, 1972. 273 p.

Uma das mais importantes análises sociológicas contemporâneas sobre o significado e a importância da agência social do ator, desenvolvida enquanto se observam etapas históricas significativas da evolução histórica do comediante. O autor, além de sociólogo, foi também crítico e diretor teatral.

GOURDON, Anne-Marie, org. La formation du comédien. *Les voies de la création théâtrale*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, *9* : 8, 1981. 384 p. il.

Este número da coleção periódica do CNRS, de Paris, reúne artigos de vários autores sobre os grandes centros internacionais de formação do ator contemporâneo, possibilitando uma visão mais atualizada de métodos de trabalho e exercício teatral.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Pref. de Peter Brook, trad. de A. Conrado. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971. 208 p. il. (Teatro Hoje, 19.)

Um conjunto de artigos e depoimentos desse homem de teatro polonês propicia conhecer o que seria a nova técnica cênica, para o espetáculo e para o ator, de um dos maiores nomes do teatro internacional dos três últimos decênios.

GUINSBURG, J. *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou*; do Realismo Externo ao Tchekhovismo. São Paulo, Perspectiva, 1985. 147 p. il. (Debates, 192.)

Aborda, numa perspectiva histórico-estética, a evolução do trabalho de Stanislavski no Teatro de Arte de Moscou até o encontro com os textos de Anton Tchekhov, a partir de uma acurada pesquisa.

HESSEL, Lothar & RAEDERS, Georges. *O teatro no Brasil da Colônia à regência*. Porto Alegre, UFRS, 1974. 199 p.

______. *O teatro no Brasil sob D. Pedro II*. Porto Alegre, UFRS/Instituto Estadual do Livro, 1979. 351 p.

______. *O teatro jesuítico no Brasil*. Porto Alegre, UFRS, 1972. 109 p.

Os dois autores buscam recontar a história do teatro no Brasil com maior cautela, sem dispensar detalhes aparentemente secundários, buscando aproveitar documentos e informações inéditas. A coleção, lamentavelmente, foi interrompida no terceiro livro.

HETHMONN, Robert H. *El método del Actor's Studio* (conversaciones con Lee Strasberg). Madrid, Fundamentos, 1972. 302 p. (Cuadernos Prácticos, 36.)

Após assistir a algumas sessões de laboratório teatral do Actor's Studio de Nova York, e entrevistar e recolher as lições de Lee Strasberg, o professor e diretor de teatro R. Hethmonn procura dar uma visão do que seria o trabalho do grupo nova-iorquino, também originário do *método* de Stanislavski.

JACOBBI, Ruggero. *A expressão dramática*. [Rio de Janeiro], INL/MEC, 1956. 198 p.

Diversos temas são abordados nesta reunião de estudos, crônicas e fragmentos sobre a teoria e a estética teatral herdados desse encenador, ensaísta e professor que muito contribuiu para o aprimoramento do teatro brasileiro.

JANUZELLI, Antonio, "Janô". *A aprendizagem do ator*. São Paulo, Ática, 1986. 96 p. (Princípios, 64.)

Considerando objetivamente as propostas de trabalho para o ator de Stanislavski, Artaud, Grotowski e Chaikin, o autor alcança a própria experiência como homem de teatro, até sugerir uma proposta sua oportuna ao ator contemporâneo.

JOUVET, Louis. *Testimonios sobre el teatro*. Trad. de P. Palant. Buenos Aires, Psique, [1953]. 284 p.

Coletânea de breves depoimentos sobre a própria experiência de um dos maiores atores franceses do contemporâneo, abrangendo artigos que cuidam do trabalho do ator frente aos impasses do texto dramático e da direção de espetáculo.

KHOURY, Simon, org. *Atrás da máscara*; depoimentos. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. 2. v.

Os vários depoimentos prestados ao autor por inúmeros atores brasileiros contemporâneos permitem uma visão mais atual do teatro de nossa terra, num discurso descontraído e de gosto jornalístico.

KOUDELA, Ingrid D. *Jogos teatrais*. Pref. de Tatiana Belinky. São Paulo, Perspectiva, 1984. 155 p. il. (Debates, 189.)

Apresenta experiências desenvolvidas em teatro aplicado à educação ou teatro-educação, que incluem jogos teatrais e dramatizações, a partir de fundamentação integrada das teorias de Viola Spolin, Susanne K. Langer e Jean Piaget, oportunas ao ator de teatro.

KÜHNER, Maria Helena. *Teatro popular: uma experiência*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975. 220 p. il.

Apresenta dados e informações sobre a atividade do chamado *teatro popular* no Brasil, para a análise reflexiva da autora sobre a atualidade e intenções desta proposta teatral.

KUSNET, Eugênio. *Ator e método*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1975. 253 p. il.

Anteriormente, Kusnet tinha escrito dois outros livros, *Iniciação à arte dramática* (1968) e *Introdução ao "Método da Ação Inconsciente"* (1971), que foram reunidos e ampliados na edição deste livro, que atualiza e facilita, numa visão mais descontraída e orgânica, o *método* de Stanislavski.

LEWIS, Robert. *Método ou loucura*. Trad. de B. Heliodora. Rio de Janeiro, Letras e Artes, 1962. 157 p.

O teatrólogo norte-americano desenvolveu um curso buscando interpretar e esclarecer dúvidas, tendo em vista as incorretas aplicações do *método* de Stanislavski; daí este livro, que é uma revisão do sistema de preparação e composição da personagem do ator russo.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. 2. ed. São Paulo, Ática, 1985. 126 p.

Aborda, em linguagem acessível, os problemas mais centrais do teatro universal, numa perspectiva artístico-econômica, desde a conceituação de teatro até a análise dos problemas que envolvem a peça, o espetáculo e o ator.

______. *Um palco brasileiro, o Arena de São Paulo*. São Paulo, Brasiliense, 1984. 101 p. il. (Tudo é história, 85.)

Estudo sintetizado sobre origens e evolução do Teatro de Arena de São Paulo, que, como o Teatro Oficina, foi grande responsável pela nova fisionomia do teatro brasileiro, com sua tentativa de criação de um laboratório cênico brasileiro.

———. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1962. 275 p.
Reexame da evolução do teatro no Brasil, buscando suas raízes históricas, suas influências transplantadas e suas primeiras tentativas de instituição de um teatro nacional.

Meyerhold, V. E. *O teatro de Meyerhold*. Trad., apres. e org. de A. Conrado. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969. 244 p.
Buscando uma linha oposta à de Stanislavski, o autor apresenta um sistema de representação dos textos teatrais mais dinâmico e não-estático, antinaturalistas e valorizando muito mais a figura do diretor criativo.

Michalski, Yan, org. Praia do Flamengo, 132. *Ensaio*, Rio de Janeiro, Muro, *3*, 1980. 121 p. il.
A história do prédio onde funcionou a União Nacional dos Estudantes, com o seu Centro Popular de Cultura, e a Escola de Teatro que, hoje, está na UNI-Rio, permite uma visão da história e formação do ator carioca num de seus núcleos mais importantes.

Moussinac, Léon. *História do teatro*; das origens aos nossos dias. Trad. de M. Jacques. Amadora, Portugal, Bertrand, s. d. 534 p. il.
Para Jean Cocteau, a história de Moussinac "testemunha o sonho e agrupa o disperso corporalizando os fantasmas"; assim, numa linguagem envolvente podemos encontrar uma das mais respeitadas historiografias do teatro universal.

Odin Teatret: Tercer Teatro. Revista *Cultura*, [Buenos Aires], *8* : 57, maio 1978.
Nesta edição do periódico argentino podemos conhecer um dos movimentos teatrais mais surpreendentes e recentes, especialmente no que concerne ao trabalho do ator.

Peixoto, Fernando. *Brecht: uma introdução ao teatro dialético*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. 218 p. il.
Fernando é uma das maiores autoridades em Brecht no Brasil. São inúmeros os seus trabalhos sobre aquele que pode ser considerado um dos mais importantes homens do teatro moderno. Este livro aprofunda a reflexão sobre o projeto revolucionário da função social do teatro, segundo Bertolt Brecht.

———. *O que é teatro*. São Paulo, Brasiliense, 1980. 127 p. il. (Primeiros Passos.)
Atendendo ao espírito da coleção à qual se insere este livro, o autor cumpre uma breve introdução ao teatro para leitores pouco informados.

———. *Teatro Oficina (1958-1982)*; trajetória de uma rebeldia cultural, São Paulo, Brasiliense, 1982. 126 p. il. (Tudo é história, 60.)
Num breve discurso, o autor depõe sobre o Teatro Oficina e o que significou de marco histórico dos mais recentes, na evolução do teatro brasileiro.

Prado, Décio de Almeida. *João Caetano e a arte do ator*; estudo de fontes. São Paulo, Atica, 1984. 192 p.
Acurado estudo histórico-crítico das fontes originais e influências que alimentaram os compêndios sobre o trabalho cênico do ator, escritos pelo primeiro grande ator brasileiro, oportunizando uma visão de confronto que vai desde o século XVIII até os teóricos contemporâneos.

Redgrave, Michael. *Los medios expresivos del actor*. Trad. de J. Galer. Buenos Aires, Leviatán, s. d. 154 p.
Quatro conferências pronunciadas nos anos 1952-53, para um público heterogêneo, a primeira, e para profissionais de teatro, as últimas, que, partindo de observações gerais e curiosas, alcançam temas mais específicos e delicados, como o uso da intuição e da palavra.

Reinhardt, Max. *A vida de Eleonora Duse*. Trad. de J. L. do Rego. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1940. 296 p.
O autor, importante diretor de teatro, escreveu de forma romanceada a vida da grande atriz italiana, ao mesmo tempo que propicia conhecer seu estilo e método de trabalho que a fizeram uma das precursoras do *psicologismo* do teatro contemporâneo.

Rosenfeld, Anatol. *O teatro épico*. Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, 1965. 179 p. il. (Buriti, 5.)
Reeditado recentemente pela Editora Perspectiva de São Paulo, este livro é um estudo crítico de teorias e estilos, incluindo o lírico e o épico do antigo teatro, o medieval, o romantismo, o impressionismo, até alcançar o teatro épico de Claudel e Brecht.

Roubine, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*: 1880-1980. Trad. de Y. Michalski. Rio de Janeiro, Zahar, 1982. 202 p. (Palco e Tela.)
Professor da universidade de Paris, Roubine analisa, com argúcia e lucidez, setores da criação cênica: a encenação propriamente dita, o texto dramático, a ambientação visual do espaço, a cenografia e as metamorfoses do ator.

Santos, João Caetano dos. *Lições dramáticas*. 3. ed. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1962. 127 p.
Livro de grande importância histórica para o teatro brasileiro, apresenta as treze lições de interpretação do ator, numa visão característica do século XVIII (final), possibilitando, assim, observar melhor o que seria o estilo acadêmico de interpretação teatral herdado do teatro francês e italiano.

Silva, Armando S. da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo, Perspectiva, 1981. 249 p. il. (Debates, 175.)
Oportuno estudo para reconhecer a importância da experiência teatral do Teatro Oficina de São Paulo a partir dos anos 60; ainda discorre sobre as encenações revolucionárias de José Celso M. Correia.

Silveira, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro (1895-1964)*. São Paulo, Quiron; Brasília, INL, 1976. 334 p. il.
O autor oferece uma visão evolutiva e histórica do teatro brasileiro, observando especialmente as básicas influências recebidas da dramaturgia e estética cênica italianas até meados da década de 60, dando especial ênfase ao trabalho da atriz Itália Fausta.

Souza, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, INL/MEC, 1960. 2 v.
Uma das poucas tentativas de síntese histórico-evolutiva do teatro brasileiro, em dois volumes. No segundo, o autor organizou uma relação biobibliográfica que alcança os anos 50; portanto, carente de informações mais atuais.

Spolin, Viola. *Improvisação para o teatro*. Trad. de I. D. Koudela e E. Amós. São Paulo, Perspectiva/SCCTESP, 1979. 351 p. (Estudos, 62.)
O livro exerceu grande influência no teatro norte-americano de vanguarda dos anos 60, com sua proposta de estímulos à criatividade, e foi muito aproveitado tanto por professores de teatro na educação quanto por atores e diretores profissionais ou amadores.

Stanislavski, Constantin. *A construção da personagem*. Pref. de J. Logan, trad. de F. P. de Paula Lima. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970. 316 p.

Dos três livros básicos de Stanislavski, este é o que se coloca em segundo na ordem seqüencial de leitura e utilização para aplicação de seu *método*, ao observar os meios exteriores de atuação cênica do ator: voz, gesto, expressão física, movimento etc.

______. *A criação de um papel*. Pref. de R. Lewis, trad. de F. P. de Paula Lima. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972. 270 p.

Neste livro podemos observar a aplicação do *método* numa tragédia shakespeariana, numa comédia de Gogol e numa divertida peça clássica russa, o que corrige a errônea concepção de que o sistema de Stanislavski só se aplicaria ao teatro sério.

______. *Minha vida na arte*. Pref. de J. Copeau, trad. de E. Mesquita. São Paulo, Anhembi/Instituto de Educação, Ciência e Cultura, 1956. 208 p.

Primeiro livro editado por Stanislavski, conta suas experimentações, mas é insuficiente para o conhecimento de seu processo sistematizado de trabalho cênico, porque ainda autobiográfico.

______. *A preparação do ator*. Apres. de J. Gielgud, trad. de F. P. de Paula Lima. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964. 297 p. (Universitária de Teatro, 1.)

O primeiro volume que cuida mais objetivamente do *método* de Stanislavski, desenvolve a elaboração interior do intérprete dramático a partir de exercícios e situações cênicas dialogadas num ambiente de formação escolar do ator.

Strindberg, August. L'art du comédien. *La Revue Théâtrale*, Revue Internationale du Théâtre, Paris, Bordas, *5* (14) : 17, 1950.

Já reformulador em sua dramaturgia, Strindberg pretende com este breve e importante ensaio sugerir lúcidas reformulações na interpretação teatral contemporânea com vistas a um realismo psicológico; em essência, é outro precursor imediato do *método* de Stanislavski.

Suzuki, Eico. *Nô — teatro clássico japonês*. São Paulo, Ed. do Escritor, [1977]. 198 p. il.

Este documento sobre o teatro clássico japonês é uma edição aumentada de um ensaio premiado sobre a filosofia do teatro nô, que observa desde as origens todos os elementos que o compõem, incluindo o ator.

Touchard, Pierre-Aimé. *Dioniso: apologia do teatro*; seguido de O amador de teatro ou A regra do jogo. Trad. de M. H. R. Cunha & M. C. M. Pinto. São Paulo, Cultrix/USP, 1978. 231 p. il.

Neste volume estão inseridos dois importantes ensaios: o primeiro aborda as origens do teatro da Antiguidade em todos os seus aspectos e com propriedade estética; no segundo, o teatro é visto como um jogo do qual se ocupam todos os componentes do fenômeno teatral, inclusive o espectador.

Villiers, André. *El arte del comediante*. Trad. de L. Gabriel. 3. ed. Buenos Aires, Eudeba, 1959. 64 p.

Desdobrado em dois momentos, este livro discorre sobre os problemas essenciais que envolvem o ator, desde a aprendizagem até a atuação profissional, tanto de teatro quanto de cinema.

10 BIBLIOGRAFIA GERAL

> *"[...] com este episódio aprendi que, se se quiser fazer investigação, não se pode desprezar nenhuma fonte, e isto por princípio. É a isso que chamo humildade científica."*
>
> *Umberto Eco,* Como se faz uma tese.

Sobre o ator

Artaud, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. e posfácio de Teixeira Coelho. São Paulo, Max Limonad, 1984.

Aslan, Odette. *El actor en el siglo XX*; evolución de la técnica; problema ético. Versión castellana de J. Giner, prólogo de X. Fábregas. Barcelona, Gustavo Gilli, 1979.

Barba, Eugenio. *The Floating Islands*; reflections with Odin Teatret. Edited by F. Taviani. Holstebro, Dinamarca, Drama, 1979.

Bernhardt, Sarah. *El arte teatral: la voz, los gestos, la pronunciación*. Versión de N. Olivari, prólogo de M. Berger. Buenos Aires, Schapire, [1946].

Biner, Pierre. *O Living Theatre*. Trad. de Forja. [Lisboa], Forja, [1976].

Boal, Augusto. *200 exercícios e jogos para o ator e não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.

______. *Stop: c'est magique!* São Paulo, Civilização Brasileira, 1980.

______. *Técnicas latino-americanas de teatro popular*; uma revolução copernicana ao contrário. São Paulo, Hucitec, 1979.

Bolelavski, Richard. *A formação do ator*. Trad. de Mário de Moura. Rio de Janeiro, Ed. Páginas, 1956.

Brecht, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Trad. de Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978.

Carvalho, Enio. *O que é ator*. São Paulo, Brasiliense, 1987. (Primeiros Passos, 190.)

Céspedes, Francisco Garzón, compilación y prólogo. *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación coletiva*. Havana, Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas, [1978].

Cézan, Claude. *Louis Jouvet et le théâtre d'aujourd'hui*. Introduction de Jean Giraudoux. 4. ed. Paris, Émile-Paul Fréres, 1938.

Chacra, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo, Perspectiva, 1983.

Chancerel, Léon. *El teatro y los comediantes*; breve historia del arte y los artistas. Trad. de M. Gallo. 2. ed. Buenos Aires, Eudeba, 1968.

______. *El teatro y la juventud*. Pref. de C. Vildrac, trad. de M. Sola e A. Rody. 4. ed. Buenos Aires, Fabril, 1961.

CHEKHOV, Michael. *Para o ator*. Trad. de A. Cabral, rev. téc. de Juca de Oliveira. São Paulo, Martins Fontes, 1986.

COLE, Toby, recop. *Actuación*; un manual del método de Stanislavski. Trad. de R. C. Barrios, prólogo de L. Strasberg. México, Diana, 1975.

COPEAU, Jacques. Reflexiones de un comediante sobre "La paradoja de Diderot". In: DIDEROT, Denis. *La paradoja del comediante*. Versión de H. M. Goro. Buenos Aires, Siglo Veinte, [1957].

DIDEROT, Denis. *Paradoxo sobre o comediante*. Trad. e notas de J. Guinsburg. São Paulo, Abril Cultural, 1973. (Os Pensadores, XXIII.)

DULLIN, Charles. *Recuerdo y notas de trabajo de un actor*. Trad. de E. Muniz. Buenos Aires, Hachette, [1954].

DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do comediante*. Trad. de H. Facó, rev. téc. de G. Velho. Rio de Janeiro, Zahar, 1972.

FERREIRA, Procópio. *O ator Vasques: o homem e a obra*. São Paulo, 1939.

FLASZEN, Ludwik. Grotowski: e após o teatro de vanguarda? *Cadernos de Teatro*, Rio de Janeiro, O Tablado, *43*, s. n., 1969.

GOURDON, Anne-Marie, org. La formation du comédien. *Les voies de la création théâtrale*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, *9* : 8, 1981.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Pref. de Peter Brook, trad. de A. Conrado. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.

GUINSBURG, J. *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou*; do Realismo Externo ao Tchekhovismo. São Paulo, Perspectiva, 1985.

HETHMONN, Robert H. *El método del Actor's Studio* (conversaciones con Lee Strasberg). Madrid, Fundamentos, 1972.

JANUZELLI, Antonio, "Janô". *A aprendizagem do ator*. São Paulo, Ática, 1986.

JOUVET, Louis. *Réflexions du comédien*. Paris, Librairie Théâtrale, [1952].

______. *Testimonios sobre el teatro*. Trad. de Paulo Palant. Buenos Aires, Psique, [1953].

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos teatrais*. Pref. de Tatiana Belinky. São Paulo, Perspectiva, 1984.

KUSNET, Eugênio. *Ator e método*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1975.

LENORMAND, H.-R. *Les Pitoëff, souvenirs*. Paris, Odette Lautier, 1943.

LEWIS, Robert. *Método ou loucura*. Trad. de B. Heliodora. Rio de Janeiro, Letras e Artes, 1962.

LIMA, F. Pontes de Paula. O sistema de Stanislavski. In: UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA. *Lições de Teatro*. Ponta Grossa/PR, SIDIC-UEPG, 1976.

MACHADO, Maria Clara. *Jogos dramáticos*; improvisação. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1973.

MONTENEGRO, Fernanda. O ator e seu ofício. *Cadernos de Teatro*, Rio de Janeiro, O Tablado/Inacem, *97* : 3, abr.-jun. 1983.

NUNES, Celso. *O treinamento psicofísico na formação do ator*. São Paulo, 1982. Dissertação apresentada à ECA/USP.

ODIN TEATRET: TERCER TEATRO. Revista *Cultura*, [Buenos Aires], *8* :57, maio 1978.

PANDOLFI, Vito. *Antologia del grande attore*; raccolta di memorie. Bari/Italia, Laterza, 1954.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: uma introdução ao teatro dialético*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.

PITOËFF, Georges. *Notre théâtre*. Textes et documents réunis par Jean de Rigault. Paris, Messages, 1949.

PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano e a arte do ator*; estudo de fontes. São Paulo, Ática, 1984.

PUDOVKIN, V. I. *O ator no cinema*. Trad. de W. Lucchesi, apres., rev. e notas de A. de Barros, atualização de Hermilo Borba Filho. 2. ed. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, [1956].

REDGRAVE, Michael. *Los medios expresivos del actor*. Buenos Aires, Leviatán, s. d.

REINHARDT, Max G. *A vida de Eleonora Duse*. Trad. de J. L. do Rego. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1940.

SAMSON. *L'art théâtral*. Nouvelle édition, intr. de Silvain. Paris, Dourbon-Ainé, s. d.

SANTOS, Carlos. *Arte de representar*; sumário de lições. Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1951.

SANTOS, João Caetano dos. *Lições dramáticas*. 3. ed. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1962.

SILVA, Celestino. *O livro do ator*; guia prático indispensável aos que se dedicam à profissão teatral. Rio de Janeiro, Tip. Coelho, 1929.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. Trad. de I. D. Koudela e E. J. de A. Amós. São Paulo, Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1979.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Pref. de J. Logan, trad. de F. P. de Paula Lima. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.

______. *A criação de um papel*. Pref. de R. Lewis, trad. de F. P. de Paula Lima. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.

______. *Manual del actor*; recopilación alfabética de consideración concisa sobre los aspectos de la actuación. Recopilado por R. Hapgood, trad. de R. C. Barrios. México, Diana, 1975.

______. *Minha vida na arte*. Pref. de J. Copeau, trad. de E. Mesquita. São Paulo, Anhembi/Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura, 1956.

______. *A preparação do ator*. Apres. de Sir J. Gielgud, trad. de F. P. de Paula Lima. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.

STRINDBERG, August. L'art du comédien. *La Revue Théâtrale*, Revue Internationale du Théâtre, Paris, Bordas, *5* (14): 17, 1950.

TAVIANI, Ferdinando. O teatro na rua; em Bérgamo um Laboratório Internacional de Teatro. *O Correio da Unesco*, *6* (3) : 14, mar. 1978.

TEMKINE, Raymonde. *Grotowski*; ensayo. Versión de N. Sánchez. Venezuela, Monte Ávila, 1974.

VICTORINO, Eduardo. *Para ser ator*. 4. ed. São Paulo, Teixeira, 1951.

VILLIERS, André. *El arte del comediante*. Trad. de L. Gabriel. 3. ed. Buenos Aires, Eudeba, 1959.

Sobre o teatro

APPIA, Adolphe. *A obra de arte viva*. Trad. e notas de Redondo Júnior. Lisboa, Arcádia, s. d.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., comentários e índice analítico de E. de Souza. São Paulo, Abril Cultural, 1973. (Os Pensadores, IV.)

ASLAN, Odette. *L'art du théâtre*. Paris, Seghers, 1963.

Barrault, Jean-Louis. *Mi vida en el teatro*. Trad. de C. Manzano. Madrid, Fundamentos, 1975.

______. *Soy hombre de teatro*. Trad. de F. Javier. Buenos Aires, Leviatán, [1958].

Bastide, Roger. *Arte e sociedade*. Trad. de G. Mello e Souza. 3. ed. São Paulo, Nacional, 1979.

Beare, W. *La escena romana*; una breve historia del drama latino en los tiempos de la República. Trad. de E. J. Prieto. Buenos Aires, Eudeba, 1964.

Benjamin, Walter. *Iluminações 3: tentativas sobre Brecht*. Prólogo y trad. de J. Aguirre. Madrid, Taurus, 1975.

Bentley, Eric. *O teatro engajado*. Trad. de Yan Michalski, apres. de Paulo Francis. Rio de Janeiro, Zahar, 1969.

Berretini, Célia. Um gênero novo: o drama burguês. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, *4* (215): 4-5, set. 1984. Cultura.

Boal, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.

Bornheim, Gerd A. *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre, L&PM, 1983.

Brecht, Bertolt. *Escritos sobre o teatro*. Sel. y trad. de J. Hacker e N. M. de Machain. Buenos Aires, Nueva Visión, 1976.

______. *Teatro dialético: ensaios*. Sel. e introd. de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

______. et alii. *Teatro e vanguarda*. Sel. e trad. de L. Cary e J. F. Moura Ramos. Lisboa, Presença, [1973].

Brockett, Oscar G. *The theatre, an introduction*. New York, Holt, Rinehart and Winston, 1964.

Brook, Peter. *O teatro e seu espaço*. Trad. de O. Araripe e T. Calado. Petrópolis, Vozes, 1970.

Brugger, Ilse T. M. de. *Breve historia del teatro inglés*. Buenos Aires, Nova, 1959.

______. *Teatro alemán del siglo XX*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1961.

Cadernos de Teatro, Rio de Janeiro. O Tablado e patrocínios. 1957-1984.

Capriolo, Ettore. *El "Group Theatre" de Nueva York*. Buenos Aires, Eudeba, 1968.

Chiarini, Paolo. *Bertolt Brecht*. Trad. de F. de Souza. Rio de Janeiro, Civilização, 1967.

Coelho, Paulo. *O teatro na educação*. Rio de Janeiro, Forense, 1973.

Cohen, Gustave. *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*. Paris, Librairie Honoré Champion, 1951.

Copfermann, Emile. *O teatro popular; por quê?* Porto, Portucalense, 1971.

Costa, Aida. *Temas clássicos*. São Paulo, Cultrix/Secretaria de Ciência, Cultura e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

Courtney, Richard. *Jogo, teatro & pensamento*; as bases intelectuais do teatro na Educação. Trad. de K. A. Müller e S. Garcia. São Paulo, Perspectiva, 1980.

Craig, Edward Gordon. *Da arte do teatro*. Trad., pref. e notas de Redondo Júnior. Lisboa, Arcádia, s. d.

Dars, Emile & Benoit, J.-C. *L'expression scénique*. Paris, ESF, 1973.

Desuché, Jacques. *La técnica teatral de Bertolt Brecht*. Introd. y trad. de R. Salvat. 2. ed. Barcelona, Oikos-tau, 1968.

Dionysos. Rio de Janeiro, MEC/Serviço Nacional de Teatro, 1949.

Doat, Jan. *Teatro y público*. Trad. de M. Gondler. Buenos Aires, Fabril, 1961.

Dort, Bernard. *O teatro e sua realidade*. Trad. de F. Peixoto. São Paulo, Perspectiva, 1977.

Enciclopedia dello spettacolo, fondata da Silvio D'Amico. Roma, Le Maschere, 1958.

Esslin, Martin. *Artaud*. Trad. de James Amado. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1978.

______. *O teatro do absurdo*. Trad. de B. Heliodora, apres. de P. Francis. Rio de Janeiro, Zahar, 1968.

Evreinov, Nicolás. *El teatro en la vida*. Trad. de M. Rabell. Buenos Aires, Leviatán, [1956].

Garcia, Clóvis. O caráter profano do "Jeu de Saint Nilas", de Bodel. *Comunicações e Artes*, São Paulo, ECA/USP, 7 : 97-104, 1977.

______. As edições oficiais de livros de teatro. *Comunicações e Artes*, São Paulo, ECA/USP, *11* : 41-9, 1982.

Girard, Gilles & Rigault, Claude. *O universo do teatro*. Trad. de M. H. Arinto. Coimbra, Almedina, 1980.

Gorchacov, N. *Lecciones de "régisseur" por Vajtangov*. Buenos Aires, Quetzal, 1962.

Gravier, Maurice. *Strindberg et le théâtre moderne*. Lyon, Imprimerie Artistique en Couleurs, 1949.

Guinsburg, Jacó, org. *Semiologia do teatro*. São Paulo, Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

Hegel, Georg. W. F. *Estética*; poesia. Trad. de A. Ribeiro. [Lisboa], Guimarães, [1964].

Jacobbi, Ruggero. *A expressão dramática*. [Rio de Janeiro], INL/MEC, 1956.

______. Introdução à poética do espetáculo. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 20 abr. 1958.

Kühner, Maria Helena. *Teatro popular: uma experiência*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975.

Laport, Nelly & Beuttenmüller, Maria da Glória. *Expressão vocal e expressão corporal*. Rio de Janeiro, Forense, 1974.

Lessing, Gotthold Ephraim. *De teatro e literatura*. Introd. e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo, Herder, 1964.

Magaldi, Sábato. *Iniciação ao teatro*. 2. ed. São Paulo, Ática, 1985.

Mann, Heinrich. *O pensamento vivo de Nietzsche*. Apres. de Heinrich Mann, trad. rev. de Sérgio Milliet. São Paulo, Martins, [1961].

Meyerhold, Vsevolod E. *O teatro de Meyerhold*. Trad., apres. e org. de A. Conrado. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.

Mirales, Alberto. *Novos rumos do teatro*. Rio de Janeiro, Salvat do Brasil, 1979.

Mirlas, León. *Artaud y el teatro moderno*. Buenos Aires, El Ateneo, 1978.

Morteo, Gian Renzo. *El teatro popular en Francia*; de Gérmier a Vilar. Buenos Aires, Eudeba, 1968.

Nelms, Henning. *Play production*. New York, Barnes & Noble, 1950.

Nietzsche, Friedrich. *A origem da tragédia*. Trad. de Álvaro Ribeiro. 3. ed. [Lisboa], Guimarães, [1982].

Ortega y Gasset, José. *A idéia do teatro*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

Peixoto, Fernando. *Brecht, vida e obra*. 2. ed. Rio de Janeiro, José Álvaro/Paz e Terra, 1974.

______. *O que é teatro*. São Paulo, Brasiliense, 1980.

______. *Teatro em pedaços: 1959-1977*. São Paulo, Hucitec, 1980.

PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Ed. refundida por F. Gasbarra, pref. de W. Drews, trad. de A. Della Nina. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

POSADA, Francisco. *Lukács, Brecht e a situação atual do realismo socialista*. Trad. de A. V. Fialho. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.

POVEDA, D. *Creatividad y teatro*. Madrid, Narcea, 1973.

REDONDO JR. *A juventude pode salvar o teatro*. Lisboa, Arcádia, 1978.

______. *O teatro e sua estética*. Lisboa, Arcádia, [1963].

RICE, Elmer. *Teatro vivo*. Trad. de M. Z. C. Filgueiras, apres. de P. Bloch. Apêndice sobre o teatro brasileiro de Zora Seljan. Rio de Janeiro, Fundo de Cultura, 1962.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, 1965.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral: 1880-1980*. Trad. e apres. de Yan Michalski. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.

TIEGHEM, Philippe Van. *Técnica do teatro*. Trad. de M. A. Leite de Barros. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1964.

TOUCHARD, Pierre-Aimé. *Dioniso: apologia do teatro*; seguido de O amador de teatro ou A regra do jogo. Trad. de M. H. R. Cunha & M. C. M. Pinto. São Paulo, Cultrix/USP, 1978.

VAILLAND, Roger. *Experiência do drama*. Trad. de Zita Mendonça. [Porto], Presença, [1962].

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. Trad. de Carlos E. M. de Moura. São Paulo, Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

WAGNER, Fernando. *Teoria e técnica teatral*. Trad. de Manuel Pereira de Carvalho. Coimbra, Almedina, 1978.

WILLET, John. *O teatro de Brecht*. Trad. de A. Cabral, apres. de P. Francis. Rio de Janeiro, Zahar, 1967.

YOUNG, Stark. *O teatro*. Trad. de B. Heliodora. Rio de Janeiro, Letras e Artes, 1963.

Sobre a história do teatro

ARAÚJO, Nelson de. *História do teatro*. Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

AUBAILLY, Jean-Claude. *Le théâtre profane et comique*; la naissance d'un art. Paris, Larousse, 1975.

BELLEZA, Newton. *Teatro grego e suas conseqüências*; raízes do teatro. Rio de Janeiro, Pongetti, 1966.

BERTHOLD, Margot. *Historia social del teatro*. Trad. de G. G. Pérez. Madrid, Guadarrama, 1974. 2 v.

BOIADZHIEV, G. N.; DZHIVELEGOV, A.; IGNATOV, S. *História do teatro europeu*; desde a Idade Média até aos nossos dias. Trad., pref., notas e resenha sobre o teatro em Portugal de R. Paulo, apêndice de C. Villiers. Lisboa, Prelo, 1960.

BORBA FILHO, Hermilo. *História do teatro*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, [1950].

BURDICK, Jacques. *Teatro*. Trad. e org. de R. Alberty. Lisboa/São Paulo, Verbo, 1978.

CHANCEREL, Léon. *Panorama del teatro*; desde sus orígenes a nuestros días. Trad. de M. Sola y A. Rody. Buenos Aires, Fabril, 1963.

CHENEY, Sheldon. *The theatre*; three thousand years of drama, acting and stagecraft. New York, Tudor, 1936.

COHEN, Gustave. *Études d'histoire du théâtre en France au Moyen Âge et à la Renaissance*. 3. ed. Paris, Gallimard, 1956.

______. *Le théâtre en France au Moyen Âge*. Paris, Presses Universitaires de France, 1948.

COUTY, Daniel & REY, Alain, org. *Le théâtre*. Paris, Bordas, 1980.

D'AMICO, Silvio. *Storia del teatro drammatico*. 6. ed. Milano, Garzanti, 1970. 4 v.

DUCHARTRE, Pierre-Louis. *La commedia dell'arte et ses enfants*. Préf. de J.-L. Barrault. [Paris], Librairie Théâtrale, s. d.

GAEHDE, Cristian. *El teatro*; desde la antigüedad hasta el presente. 3. ed. Trad. de E. M. Ferrando. México, Nacional, 1947.

GEISENHEYNER, Max. *História da cultura teatral*. Trad. de G. Hamrol. Porto, Aster, 1961.

LEVRAULT, Léon. *Le théâtre des origines à nos jours*; le drame, la tragédie, la comédie. Paris, Mellottée, s. d.

MACGOWAN, Kenneth & MELNITZ, William. *The Living Stage*; a history of the world theater. Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1965.

MOUSSINAC, Léon. *História do teatro*; das origens aos nossos dias. Trad. de M. Jacques com integrações relativas ao teatro de língua portuguesa de L. F. Rebello. Amadora, Portugal, Bertrand, s. d.

NAUDIN, Ana Maria. *Cine y teatro*. Barcelona, Ramon Sopena, [1969].

NICOLL, Allardyce. *Historia del teatro mundial*; desde Ésquilo a Anouilh. Trad. de J. M. Ruiz-Werner. Madrid, Aguillar, 1964.

NOGUEIRA, Goulart. *História breve do teatro*. Lisboa, Verbo, 1962.

PANDOLFI, Vito. *Il teatro drammatico de tutto il mondo*; dalle origini a oggi. [Roma], Moderne, 1959. 2 v.

PAPIRO dramático do Ramesseum. Trad., comentário e intr. de Emanuel O. Araujo. São Paulo, ECA/USP, 1974.

PIGNARRE, Robert. *Historia del teatro*. Trad. de F. Javier. Buenos Aires, Eudeba, 1962.

REBELLO, Luiz Francisco. *O primitivo teatro português*. [Lisboa], Instituto de Cultura Portuguesa/Secretaria de Estado da Investigação Científica, 1977.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro alemão*; história e estudos. São Paulo, Brasiliense, 1968.

SAINT-VICTOR, Paul de. *Las dos carátulas*; historia del teatro griego y de las épocas del arte teatral. Trad. y notas de M. R. B. Belmonte y J. M. Diez. Buenos Aires, El Ateneo, 1952.

SLONIM, Marc. *El teatro ruso*; del Imperio a los soviets. Trad. de H. Martinez. Buenos Aires, Eudeba, 1965.

SUZUKI, Eico. *Nô — teatro clássico japonês*. São Paulo, Ed. do Escritor, [1977].

ZAMORA, Juan Guerrero. *Historia del teatro contemporáneo*. Barcelona, Juan Flors, 1967. 4 v.

Sobre o teatro brasileiro

Abreu, Brício de. *Esses populares tão desconhecidos*. Rio de Janeiro, Raposo Cordeiro, 1963.

Arrabal, José & Lima, Mariângela Alves de. *Teatro, o seu demônio é beato*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

Azevedo, Fernando de. *A cultura brasileira*; introdução ao estudo da cultura no Brasil. São Paulo, Melhoramentos, 1971.

Benedetti, Lúcia. *Aspectos do teatro infantil*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1969.

Bó, Efraim Tomás, org. *Teatro experimental do negro*; testemunhos. Rio de Janeiro, G. R. D., 1966.

Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Fundação Nacional de Arte, Serviço Nacional de Teatro. *Depoimentos*. Rio de Janeiro, 1976-8. 4 v.

Costa, Marcelo Farias. *História do teatro cearense*. Fortaleza, Imprensa Universitária/UFC, 1972.

Cruz, Maury Rodrigues da. *O teatro em Curitiba*. Curitiba, 1979.

Damasceno, Athos. *Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX*. Porto Alegre, Globo, 1956.

Dória, Gustavo A. *Moderno teatro brasileiro*; crônica de suas raízes. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1975.

França Jr., Joaquim José da. *Teatro de França Júnior*. Texto estabelecido e intr. de Edwaldo Cafezeiro, colaboração de Carmem Gadelha e Maria de Fátima Saadi. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1980.

Freyre, Gilberto. *Interpretação do Brasil*; aspectos da formação social brasileira como processo de amalgamento de raças e culturas. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1947.

______. *Sobrados e mocambos*; decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. 5. ed. Rio de Janeiro, J. Olympio; Brasília, INL, 1977.

Heliodora, Bárbara. *Algumas reflexões sobre o teatro brasileiro*. [Porto Alegre], UFRS, [1972].

Hessel, Lothar F. & Raeders, Georges. *O teatro no Brasil da colônia à regência*. Porto Alegre, UFRS, 1974.

______. *O teatro no Brasil sob D. Pedro II*. Porto Alegre, UFRS, Instituto Estadual do Livro, 1979.

______. *O teatro jesuítico no Brasil*. Porto Alegre, UFRS, 1972.

Jansen, José. *Apolônia Pinto e seu tempo*. Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional, 1953.

______. *Teatro no Maranhão*; até o fim do século XIX. Rio de Janeiro, 1974.

Jouvet, Louis. Uma carta de Louis Jouvet a Procópio Ferreira. *Revista de Teatro/SBAT*, Rio de Janeiro, *430* : 6, 1979.

Khoury, Simon, org. *Atrás da máscara*; depoimentos. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. 2 v.

Kühner, Maria Helena. *Teatro popular*; uma experiência. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975.

Lima Jr., Félix. *História dos teatros de Maceió*. Maceió, Divulgação do Departamento Estadual de Cultura, 1961.

Machado de Assis, J. M. *Crítica teatral*. Rio de Janeiro, W. M. Jackson, 1959.

Magaldi, Sábato. *Um palco brasileiro, o Arena de São Paulo*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

______. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1962.

Martins Pena, L. C. *Folhetins, a Semana Lírica*. Rio de Janeiro, INL, 1965.

Mendes, Oswaldo. O teatro reencontra a generosa arrogância. *Folhetim*, São Paulo, Suplemento da *Folha de S. Paulo*, *204* : 2, dez. 1979.

Michalski, Yan. *O palco amordaçado*; quinze anos de censura no Brasil. Rio de Janeiro, Avenir, 1979.

Mostaço, Edelcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. [São Paulo], Proposta, Secretaria de Estado da Cultura, 1982.

Moura, Carlos E. M. *Notas para a história das artes do espetáculo na província de São Paulo*; a temporada artística em Pindamonhangaba em 1877-1878. São Paulo, Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

Moura, Carlos Francisco. *O teatro em Mato Grosso no século XVIII*. Belém, Sudam, 1976.

Nonato, Raimundo. *Aspectos do teatro em Mossoró*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1967.

Nunes, Mário. *40 anos de teatro*; preâmbulo: 1913-1920. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, [1956].

Paixão, Múcio da. *O theatro no Brasil*. Rio de Janeiro, Moderna, [1936]. Obra póstuma.

Peixoto, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982)*; trajetória de uma rebeldia cultural. São Paulo, Brasiliense, 1982.

______. *Teatro em pedaços (1959-1977)*. São Paulo, Hucitec, 1980.

Pereira, Hamilton Vaz. Entrevista. *Cadernos de Teatro*, Rio de Janeiro, O Tablado/SNT, *83* : 13-9, out.-dez. 1979.

Pontes, Joel. *Teatro de Anchieta*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1978.

______. *O teatro moderno em Pernambuco*. São Paulo, DESA, 1966.

Prado, Décio de Almeida. *Apresentação do teatro brasileiro moderno*; crítica teatral (1947-1955). São Paulo, Martins, [1956].

______. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1972.

______. *Teatro em progresso*; crítica teatral (1955-1964). São Paulo, Martins, [1964].

Ribeiro Neto, Oliveira. Os primeiros teatros de São Paulo. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, IEB/USP, (7) : 63-78, 1969.

Rocha, Daniel. O teatro no Brasil. *Revista de Teatro/SBAT*, Rio de Janeiro, Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 419, set.-out. 1977.

Ruy, Affonso. *História do teatro na Bahia*; séculos XVI-XX. Salvador, Progresso/Universidade da Bahia, 1959.

Santos Filho, Benedito Nicolau. *Aspectos da história do teatro na cultura paranaense*. Curitiba, Universidade Federal do Paraná/Fundação Teatro Guaíra, 1979.

Silva, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo, Perspectiva, 1981.

Silva, Lafayette. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1938. [Obra premiada pela Comissão do Teatro Nacional.]

Silveira, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro (1895-1964)*. São Paulo, Quiron; Brasília, INL, 1976.

______. A fase profissional. *Dionysos*, Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, *22* : 44, 1975.

Sodré, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*; seus fundamentos econômicos. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.

______. *Síntese de história da cultura brasileira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.

Souza, Cláudio de. *O theatro no Brasil*. Rio de Janeiro, J. Leite, s. d. (Biblioteca Brasiliense J. Leite, 132.)

Souza, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, INL/MEC, 1960. 2 v.

Tomé, Alfredo. *Leopoldo Fróes e o teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, J. Olympio, s. d.

Sobre cursos de teatro

Brasil. MEC/Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado do Rio de Janeiro. *Catálogo*. Brasília, Departamento de Documentação e Divulgação, 1976.

______. MEC/UFRS. *Catálogo de currículos*. [Porto Alegre], 1975.

Carvalho, Enio J. C. de. *Uma proposta curricular a nível profissionalizante de segundo grau para a formação do ator*. Curitiba, 1980. Dissertação de Mestrado.

City University of New York (The). *Hunter College Bulletin*. New York, 1971.

______. *Queens College*; College of Liberal Arts and Science. New York, 1972.

Columbia University. *Teachers College*; Autumn and Spring Terms, 1975-76. New York, 1975.

______. *Teachers College Bulletin*; Autumn and Spring Terms, 1971.

Díaz-Plaza, Guillermo. Escuelas de Arte Dramático. *El Teatro, Enciclopedia del Arte Escênico*. Barcelona, Noguer, [1958].

Diputación Provincial de Barcelona. Instituto del Teatro. *Memoria del curso, 1970-71*. Barcelona, Escuela Superior de Artes Dramáticas y Biblioteca-Museo. 1971.

Documenta, órgão oficial do Conselho Federal de Educação-MEC. Brasília, Departamento de Documentação e Divulgação.

Eisner, Elliot W. & Vallance, Elizabeth. *Conflicting conceptions of curriculum*. Berkeley, Calif., McCutchan Publ. Co., 1974.

Escola de Arte Dramática de São Paulo. *Relatórios dos anos letivos*. [São Paulo], 1950-68.

Favrod, Charles-Henri, org. *O teatro*. Lisboa, Dom Quixote, 1977. (Enciclopédia do Mundo Atual.)

Gourdon, Anne-Marie, org. La formation du comédien. *Les voies de la création théâtrale*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, *9* : 8, 1981.

Indiana University. *Indiana University Bulletin 1976-1977*. Bloomington, Indiana, 1976.

Lincoln Center. *The Julliard School*. New York, 1977.

London Academy of Music and Dramatic Arts. *LAMDA Theatre*. London, 1978.

Magaldi, Sábato. Ruggero Jacobbi, o que nossa cultura aprendeu com esse italiano. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 23 jun. 1981.

Mesquita, Alfredo. *Notas para a história do teatro em São Paulo*. São Paulo, 1951.

Michalski, Yan, org. Praia do Flamengo, 132. *Ensaio*, Rio de Janeiro, Muro, *3*, 1980.

New School for Social Research. *New School Bulletin*; Summer Session. New York, 1972.

New York University. *New York University Bulletin*. New York, 1970.

______. *New York University Bulletin*. New York, 1971.

Paiva, B. de. O ensino do teatro no Brasil. *Dionysos*, Rio de Janeiro, SNT/MEC, *18*, 1974.

Rangel, Otávio. *Escola teatral de ensaiadores*; da arte de ensaiar. Rio de Janeiro, Talmagráfica, 1954.

Teatro Escola Macunaíma. *Plano de ensino*; Curso supletivo de qualificação profissional. São Paulo, 1984.

United States International University. *School of Performing and Visual Arts*; Bulletin 1978-80. San Diego, 1977.

University of Kansas. *International Theatre Studies Center*. Lawrence, Kansas, 1970.

University of Miami. *Bulletin University of Miami*; College of Arts and Sciences. Miami, Florida, 1978.

Vasconcellos, Luís Paulo. Departamento de Arte Dramática, 17 anos de atividades. In: Hohlfeldt, Antonio. *Teatro gaúcho contemporâneo*. [Porto Alegre], Assembléia Legislativa-RS, s. d.

Victorino, Eduardo. *Para ser ator*. 4. ed. São Paulo, Teixeira, 1951.

Wright State University. *Wright State University Bulletin*; 1983/85 Undergraduate Catalog. Dayton, Ohio, *14*, 1983.